ART D'EGLISE

Nº 106 - SAINT - JOHN'S



N° 106 - 1er trimestre - 1959
VINGT-SEPTIEME ANNEE

Rédaction et Administration :
ABBAYE DE SAINT-ANDRE - BRUGES 3 - BELGI

Sommaire

Photo de la couverture : *Saint-John's. Maquette de la nouvelle église. (Photo Warren Reynolds)*

Abonnements *

BELGIQUE: 220 FB - CCP 5543.80, ART D'EGLISE, ABBAYE DE SAIN ANDRÉ, BRUGES 3, BELGIQUE.

ETRANGER: 250 FB, PAR CHÈQUE SUR BANQUE DU PAYS DE L'ABONN

Abonnement de soutien: 500 FB - 10 $ USA.

AMERIQUE et PAYS D'OUTRE-MER: 6 $ PAR CHÈQUE SUR BANQU AMÉRICAINE, AVEC LA COMMANDE. PAYABLE BY BANKER'S CHEQUE WIT THE ORDER.

DEUTSCHLAND: 22 DM, BESCHRÄNKT KONVERTIERBARES DM KONT KÖLN 7405, ART D'EGLISE, ABBAYE DE SAINT-ANDRÉ, BRUGES BELGIQUE.

ENGLAND: 36 S, PAYABLE BY BANKER'S CHEQUE WITH THE ORDER.

ESPAÑA ** 200 PES, LIBRERIA MARTINEZ PEREZ, BAÑOS NUEVOS, BARCELONA 2.

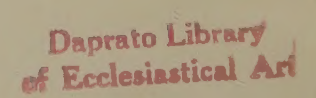
FRANCE ** 1.200 FF, CCP PARIS 8562.74, DOM LEHEMBRE, 99, RU NOTRE-DAME DES CHAMPS, PARIS 6e.

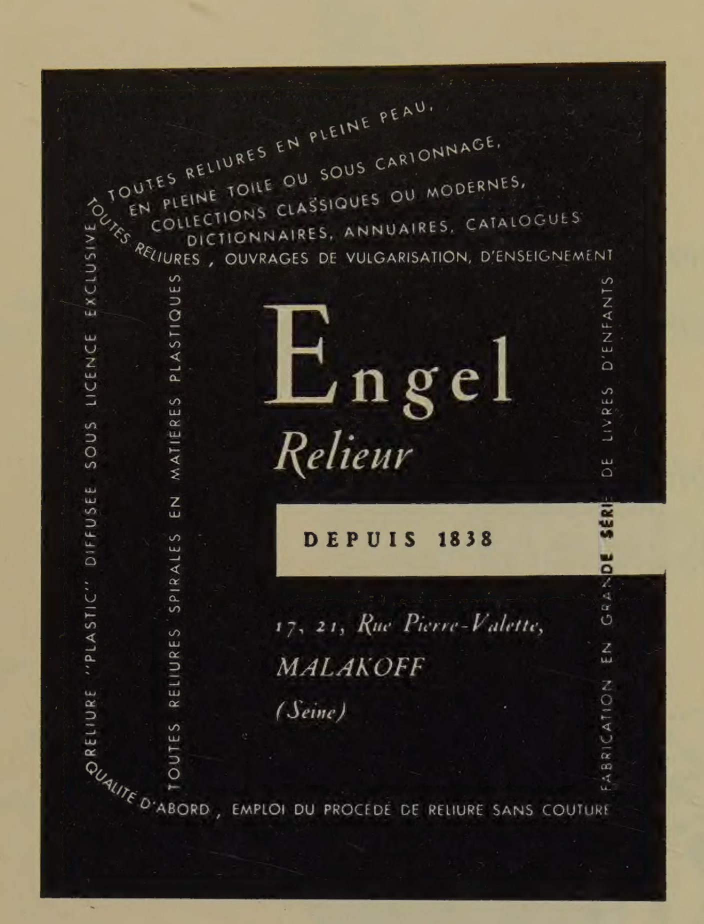
ITALIA ** 2.500 L, CCP ROMA 1/31.826, ART D'EGLISE, ABBAYE I SAINT-ANDRÉ, BRUGES 3, BELGIQUE.

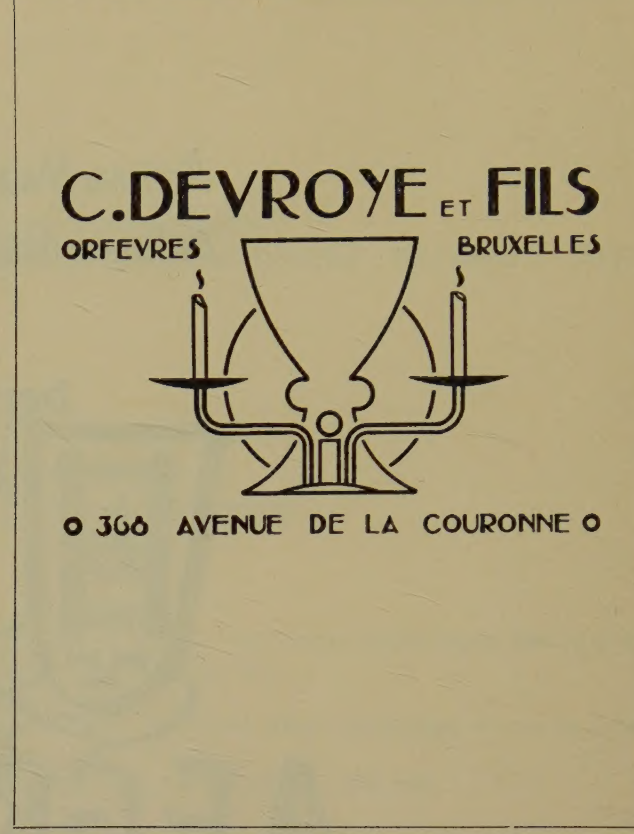
NEDERLAND ** 17 F, POSTGIRO DEN HAAG 6036.07, ART D'EGLIS ABBAYE DE SAINT-ANDRÉ, BRUGES 3, BELGIQUE.

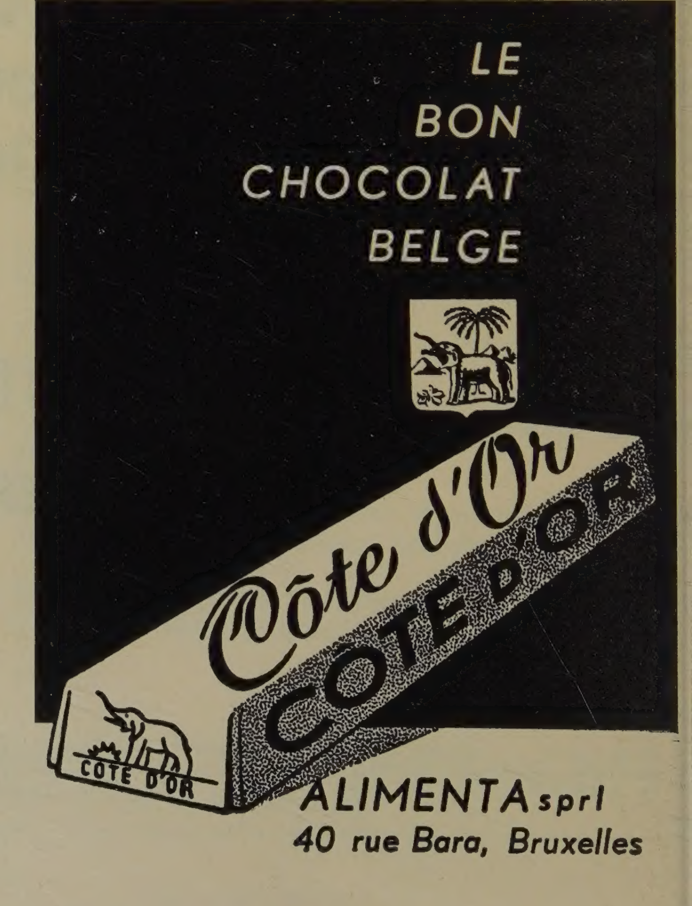
SUISSE: 22 FS, CCP BERNE III 19.525, ART D'EGLISE, ABBAYE I SAINT-ANDRÉ, BRUGES 3, BELGIQUE.

* *Les abonnements se prennent pour l'année complète. — ** Les tarifs particuliers à ces pays ne sont applicables qu'aux abonnés qui souscrivent dans leur pays propre. Pour tout autre paiement à destination de l'ETRANGER : 250 FB, au cours du jour.*




TOUTES RELIURES EN PLEINE PEAU,
EN PLEINE TOILE OU SOUS CARTONNAGE,
COLLECTIONS CLASSIQUES OU MODERNES,
DICTIONNAIRES, ANNUAIRES, CATALOGUES
TOUTES RELIURES, OUVRAGES DE VULGARISATION, D'ENSEIGNEMENT
RELIURE "PLASTIC" DIFFUSEE SOUS LICENCE EXCLUSIVE
TOUTES RELIURES SPIRALES EN MATIERES PLASTIQUES
Engel
Relieur
DEPUIS 1838
17, 21, Rue Pierre-Valette,
MALAKOFF
(Seine)
FABRICATION EN GRANDE SERIE DE LIVRES D'ENFANTS
QUALITÉ D'ABORD, EMPLOI DU PROCEDE DE RELIURE SANS COUTURE


C.DEVROYE ET FILS
ORFEVRES
BRUXELLES
O 366 AVENUE DE LA COURONNE O


LE
BON
CHOCOLAT
BELGE
Côte d'Or
COTE D'OR
COTE D'OR
ALIMENTA sprl
40 rue Bara, Bruxelles

LES MISSELS
DE
DOM LEFEBVRE

présentent une gamme de missels
adaptés aux besoins de tous

MISSEL QUOTIDIEN ET VESPÉRAL

Le plus complet des missels quotidiens

MISSEL VESPÉRAL ROMAIN

Le plus répandu de tous les missels

MISSEL QUOTIDIEN

Le plus portatif de tous les missels quotidiens

MISSEL DES DIMANCHES

Le missel dominical complet, clair et pratique

MON PREMIER MISSEL QUOTIDIEN

Le cadeau idéal pour les Communions privées

Ils sont en vente chez votre libraire

DE NIEUWE ST. JOHN'S

« Wij bevinden ons hier voor het meest sensationele avontuur op architekturaal gebied sinds de bouw van de beroemde middeleeuwse kerken in Europa. » Zo werd door een amerikaans journalist het bouwprogramma van de St. John's abdij te Collegeville (Minnesota), voorgesteld; het was duidelijk dat dit zeer uitgebreide programma tijd zou vergen.

Het is mogelijk dat die hyperbolische taal op een zeker scepticisme zal stuiten bij mensen die noch journalist, noch amerikaan zijn. Wanneer men even nagaat hoe die onderneming geleid werd, heeft men echter niet meer de indruk dat die formule overdreven is. Men moet de realiteit aanvaarden : de verwezenlijking van het « nieuwe St. John's » is werkelijk een avontuur, boeiend als een roman, waaraan zich een kloostergemeenschap, met haar Vader Abt en een architekt hebben overgegeven — een avontuur dat, van nu af, een schitterende plaats bekleedt in de geschiedenis van de hedendaagse religieuze architektuur.

Heel snel kende St. John's, gesticht in 1856 en tien jaar later abdij geworden, een grote bloei zoals eveneens haar bijbehorende scholen : college, seminarie en « high school ». De bouw was af in 1880, periode die weinig interessant was voor de architektuur in het algemeen en de religieuze bouwkunst, die de bloedarmoede van het « neo » onderging, in het bijzonder. Dit kader dat nu helemaal uit de mode is, paste niet erg bij de vitaliteit van de St. John's abdij met haar grote meerderheid van jongeren, zijn beroemde universiteit en zijn belangrijke aktiviteiten zowel op het gebied van apostolaat als van liturgie. Maar de gebouwen stonden er nu eenmaal en men moest er genoegen mee nemen.

Alles is begonnen in 1951 ter gelegenheid van een gewone vergadering van het abdijkapittel, waarin men zich afvroeg wat er moest gebeuren met de bejaarde leden van het konvent en de zieken die in een te oude vleugel woonden. Heel vlug bleek het, dat de restauratie van dit gebouw een verkwisting zou zijn met onbevredigend resultaat. Aldus besloot men te beraadslagen over het optrekken van een nieuwe vleugel. De ligging van dit nieuwe gebouw bracht een moeilijkheid met zich mee, want het ging er om enerzijds die vleugel goed te orienteren en haar anderzijds dicht genoeg te bouwen bij de belangrijkste plaatsen van het konventsleven. Men was genoopt tot een meer uitgebreid onderzoek van het geval.

Als gevolg van dit denkwaardig kapittel stichtte de Abt, Dom Baldwin DWORSCHAK, jong en dynamisch persoon, een « Building Committee », — een bouwkomissie, die de kern zou worden van de operatie « Architektuur ». Daar de Abt te zeer in beslag genomen was om hier zelf aktief aan deel te nemen, werd de raad onder het beleid van de subprior gesteld. De komissie telde zes monniken (vijf paters en een broeder), waarvan P. Cloud Meinberg, architekt en eminent kunstkritikus het meest bekend is in Europa.

Tegen het einde van hetzelfde jaar 1951, was er door de komissie een uitgestippeld programma opgemaakt van de bouw van de nieuwe vleugel. Maar stilaan echter werd men er toe gebracht verder te zien dan dit onmiddellijke objektief en tenslotte kwam men er toe het ganse bouwkomplex te herzien in funktie van de ontwikkeling van de abdij.

De bouw van het « oude St. John's » verspreid over een tijdspanne van ongeveer honderd jaar, was niet volgens een systematisch plan vooruitgegaan. De abdij had zich op goed geluk af ontwikkeld. Het meest hinderlijke gevolg daarvan was de onmogelijkheid de noodzakelijke scheiding te kunnen trekken tussen de abdij zelf en haar vertakkingen, zoals het seminarie of de universiteit.

Aldus zag de komissie weldra in dat een vraagstuk het andere meebracht, en dat men een totale ombouw moest overwegen. In maart 1953 stelde het een werkplan voor, dat in het bijzonder, en naargelang de noodzakelijkheid inhield : een nieuw kwartier voor de zieken en bejaarden — een nieuwe vleugel voor de biblioteek, een nieuwe kerk, en een nieuw gastenkwartier. De gemeenschap legde vooral de nadruk op de noodzakelijkheid van een nieuwe kerk, groter en tevens meer aangepast aan de nieuwe liturgische opvattingen waarvan immers St. John's sinds dertig jaar juist de promotor was in de Verenigde Staten.

Nu was de tweede stap gezet. Omwille van de omvang welke de plannen kregen besliste men beroep te doen op een beroepsarchitekt. Maar hoe moest die keus gedaan worden ? Er waren twee oplossingen. Men kon een wedstrijd uitschrijven. Het konvent verwierp die oplossing omwille van het te hoog oplopen der kosten en vooral omdat dit de mogelijkheid tot een persoonlijk kontakt en effektieve samenwerking met de architekt niet gaf. De andere oplossing die aanvaard werd, bestond er in enkele goed gekozen architekten uit te nodigen om ter plaatse het geval te komen bespreken. Dom Cloud Meinberg werd gelast een lijst op te stellen en behield twaalf namen, die zoals men kan oordelen niet van de minste waren : Richard Neutre, Walter Gropius, Eeno Saarinen, Marcel Breuer, Barry Byrne, Pietro Belluschi, Joseph Murphy (U.S.A.), W. Sharpe (Engeland), Rudolf Schwarz, A. Boslet (Duitsland), Hermann Baur (Zwitserland) en R. Kramreiter (Oostenrijk). De Abt zond aan ieder een brief. Alle twaalf antwoordden vol entoesiasme. Na een schifting werden vijf « kandidaten » uitgenodigd : Neutre, Gropius, Murphy, Byrne en Breuer. Die vijf architekten kwamen naar St. John's en bleven er verschillende dagen. Zij spraken met de monniken, onderzochten alles, vormden ideeën. Opnieuw stond het kapittel voor een dilemma. Moest men nog andere architekten uitnodigen of moest men zich beperken bij één van die vijf ? Dom Cloud die het meest in betrekking geweest was met hen, moest over elk een rapport maken. Bij de stemming die daarop volgde, werd Marcel Breuer door de grote meerderheid aangeduid. St. John's had « haar » architekt. Bij de keuze hadden de monniken niet alleen rekening gehouden met de uitstekende beroepskwaliteiten van deze man, maar tevens met zijn geest van samenwerking; dit was inderdaad een element dat in het verloop van het werk een belangrijke rol zou spelen.

(Zie vervolg bldz. G)

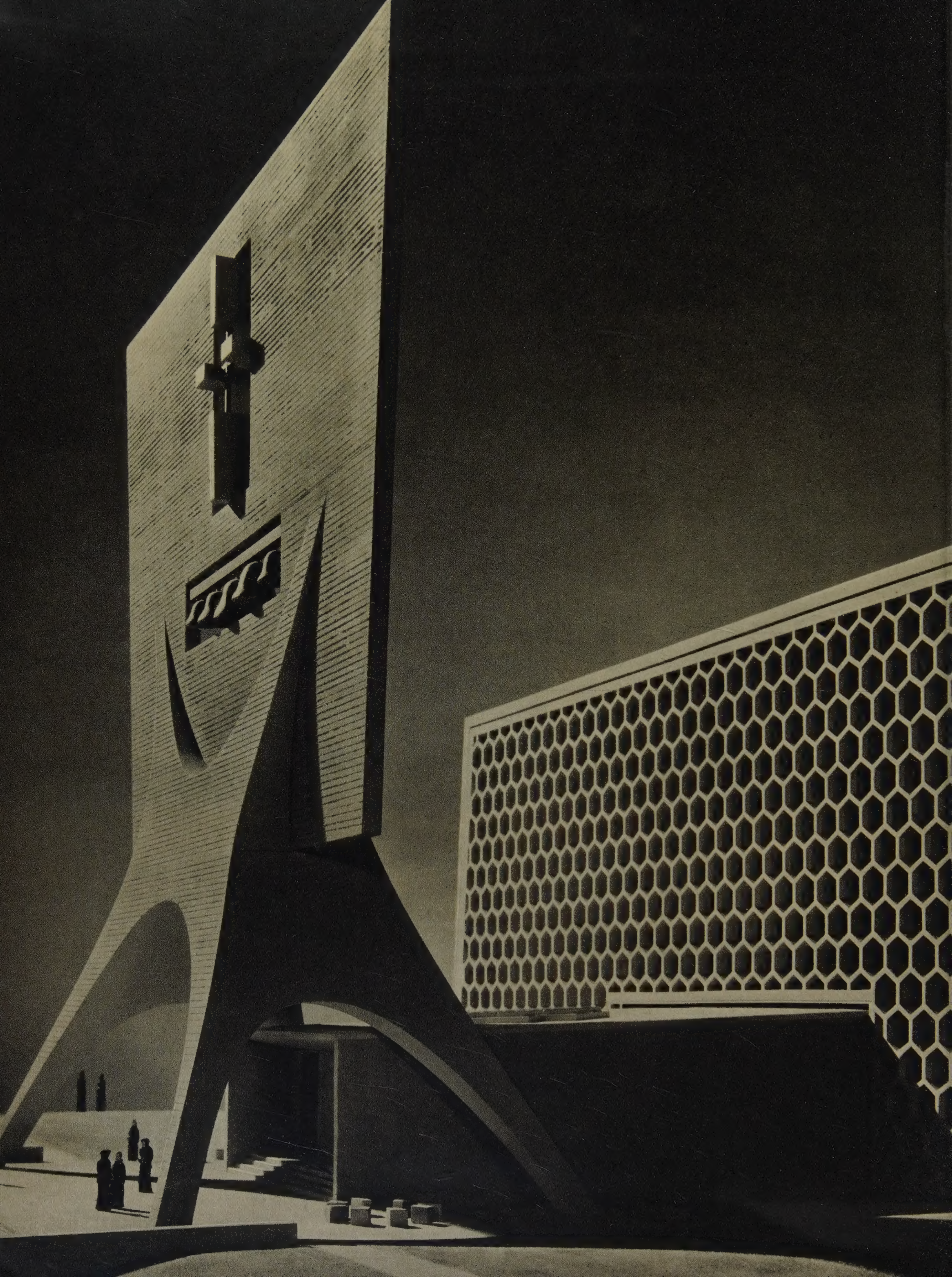


Abbaye Saint-John's. La façade de la nouvelle église, avec son « signal » (maquette). (Photo Warren Reynolds)

L'AVENTURE DU NOUVEAU SAINT-JOHN'S

« VOICI l'aventure la plus sensationnelle qu'on ait vue en architecture depuis la construction des grandes églises médiévales en Europe. » C'est en ces termes qu'un journaliste américain présentait le programme de construction, fort vaste, en vérité, et à longue portée de l'abbaye Saint-John, à Collegeville (Minnesota).

Ce langage hyperbolique peut rencontrer quelque scepticisme auprès de gens qui ne sont ni journalistes ni américains. Quand on commence à s'informer de la manière dont cette entreprise a été menée, et en quoi elle consiste, on ne trouve plus qu'il s'agit d'une formule exagérée. Il faut se rendre à l'évidence : l'élaboration du « nouveau Saint-John's » est une véritable aventure, passionnante comme un roman, où



se sont engagés une communauté monastique, son Père Abbé, et un architecte — une aventure qui, dès à présent, s'inscrit avec éclat dans l'histoire de l'architecture religieuse contemporaine.

Fondé en 1856, érigé en abbaye dix ans plus tard, Saint-John's vit sa communauté s'étendre rapidement, ainsi que les écoles annexées au monastère : collège, séminaire et *high school*. Les bâtiments en furent achevés en 1880. Mauvaise époque pour l'architecture en général, et en particulier pour les constructions religieuses, soumises à la funeste mode des « néo ». Il y avait quelque désaccord entre ce cadre, aujourd'hui si démodé, et la vitalité de l'abbaye de Saint-John, avec sa forte proportion de jeunes, son université réputée, ses importantes activités apostolique et liturgique. Mais les bâtiments étaient là, il fallait bien s'en contenter.

L'histoire commença en 1951, à l'occasion d'une réunion ordinaire du Chapitre de l'abbaye. La question qui était soumise aux avis de la communauté concernait les Pères et les Frères âgés ou infirmes, qui occupaient alors une aile trop vétuste. Il apparut vite que la restauration et l'aménagement de ce corps de bâtisse serait une solution trop dispendieuse et peu satisfaisante. On décida donc d'envisager la construction d'une nouvelle aile. La situation de ce nouveau bâtiment posait un problème, car il s'agissait à la fois de l'orienter convenablement et de le placer à proximité suffisante des principaux centres de la vie conventuelle. Il devenait nécessaire d'engager une plus ample étude de la question.

C'est ainsi qu'à la suite de ce Chapitre mémorable, le Père Abbé, Dom Baldwin Dworschak, homme jeune et dynamique, constitua un « Building Committee » — un Comité du Bâtiment, qui devait devenir le centre nerveux de l'opération « Architecture ». Sous la direction du Sous-Prieur (l'Abbé étant trop chargé pour y participer lui-même activement), le Comité était composé de six moines (cinq Pères et un Frère), dont le plus connu en Europe est le Père Cloud Meinberg, lui-même architecte et critique d'art de qualité.

A la fin de cette même année 1951, le Comité avait établi un programme détaillé pour la construction de la nouvelle aile. Mais peu à peu, les échanges d'idées entre le Comité et les autres moines amenèrent à dépasser l'objectif immédiat et particulier qui était en vue, pour en venir à une remise en question générale des bâtiments monastiques, en fonction du développement futur de l'abbaye.

La construction du « vieux Saint-John's », qui s'était étendue sur une centaine d'années, n'avait pas suivi de plan systématique. L'abbaye s'était agrandie un peu au petit bonheur. La conséquence la plus fâcheuse était l'impossibilité d'établir une séparation rationnelle entre le monastère lui-même et ses branches d'activité, comme le séminaire ou l'université.

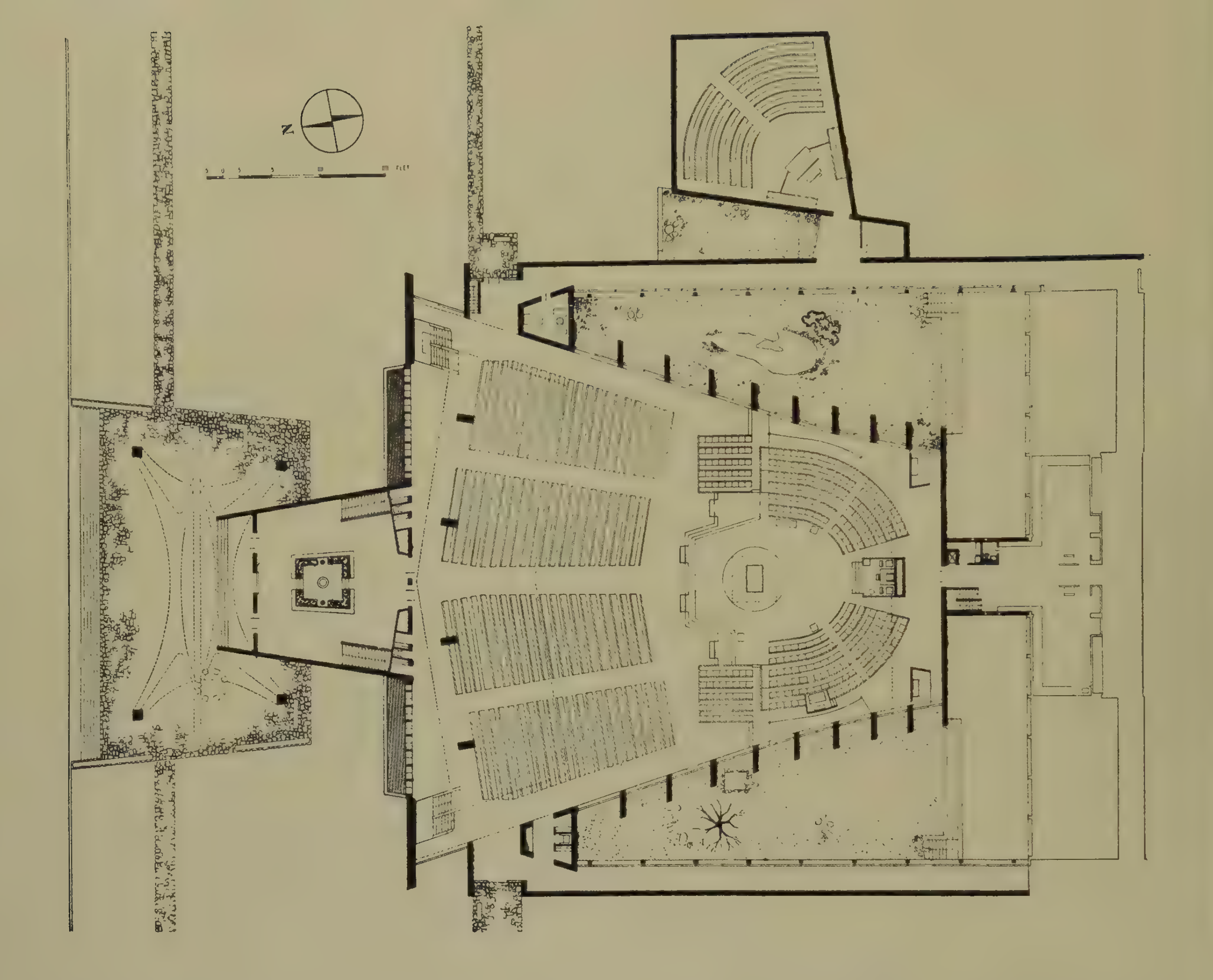
Ainsi, le « Building Committee » acquit bientôt la conviction que les diverses questions s'impliquaient l'une l'autre, et qu'il fallait reconsidérer le tout. En mars 1953, le Comité présenta un plan de travaux qui proposait principalement, et par ordre d'urgence : un nouveau quartier pour les moines âgés et infirmes — une aile nouvelle pour la bibliothèque — une nouvelle église — un nouveau quartier pour les hôtes. La communauté mit surtout l'accent sur la nécessité d'une nouvelle église, à la fois plus spacieuse et mieux en accord avec les nouvelles conceptions liturgiques dont, précisément, Saint-John's s'était, depuis une trentaine d'années, fait le promoteur aux Etats-Unis.

A l'issue de ce Chapitre, la deuxième étape était franchie. Devant la proportion que prenait les projets, il fut décidé de faire appel à un architecte professionnel. Mais comment choisir cet architecte ? Deux solutions se présentaient. Organiserait-on un concours ? Les moines rejetèrent ce procédé, comme trop onéreux, et surtout parce qu'il ne donnerait pas à la communauté l'occasion d'un contact personnel et d'une collaboration effective avec l'architecte. L'autre solution, qui fut adoptée, consistait à inviter quelques architectes — judicieusement choisis — à venir faire, sur place, le tour de la question. Dom Cloud Meinberg, chargé d'établir une liste, retint douze noms — et non des moindres, comme on peut en juger : Richard Neutra, Walter Gropius, Eeno Saarinen, Marcel Breuer, Barry Byrne, Pietro Belluschi, Joseph Murphy (USA),

Marcel Breuer est né en Hongrie en 1902. Etudiant au « Bauhaus » de Weimar, il travailla ensuite à celui de Dessau. Etabli aux Etats-Unis en 1937, il devient citoyen américain en 1944. Entretemps, il travaille en étroite collaboration avec Walter Gropius. La plus connue de ses œuvres récentes est l'immeuble de l'UNESCO, à Paris, où il travailla en collaboration avec Bernard Zehrfuss et Pier Luigi Nervi.

Parmi les grands architectes contemporains, Breuer peut être considéré, non sans doute comme le plus génial, mais comme le plus équilibré.

Ci-contre : Le « signal » de l'église, d'une forme très savamment étudiée. Dernier état (maquette). (Photo Reynolds)

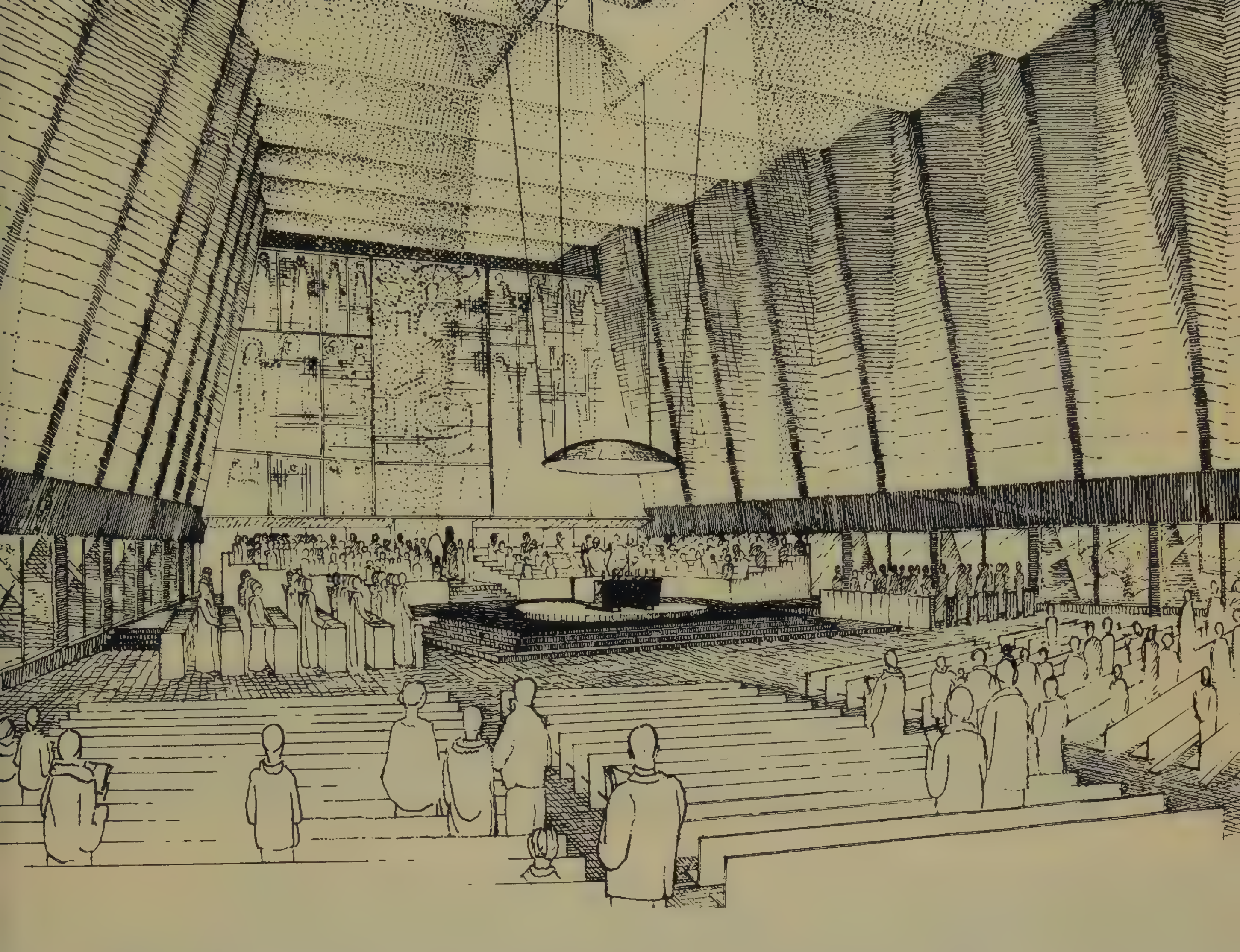


W. Sharpe (Angleterre), Rudolf Schwarz, A. Boslet (Allemagne), Hermann Baur (Suisse) et R. Kramreiter (Autriche). Une lettre fut envoyée à chacun d'eux, par le Père Abbé. Tous les douze répondirent avec enthousiasme ! On s'en remit encore au Père Cloud pour faire un tri, et celui-ci invita cinq des « candidats » : Neutra, Gropius Murphy, Byrne et Breuer. Pendant plusieurs jours, ces cinq architectes vécurent à Saint-John's, examinant tout, parlant avec les moines, cherchant des idées... Un nouveau dilemme se posa au Chapitre conventuel. Fallait-il inviter d'autres architectes encore ? Ou bien auquel de ces cinq fallait-il s'arrêter ? Dom Cloud, qui avait été le plus étroitement en rapport avec eux, fut chargé de faire rapport sur chacun. Au vote qui suivit, Marcel Breuer fut désigné à une large majorité. Saint-John's avait « son » architecte. Pour le choisir, les moines avaient tenu compte, non seulement de ses éminentes qualités professionnelles, mais aussi de sa facilité de collaboration, et c'est en effet un élément qui joua un rôle important dans la suite des travaux.

Deux choses s'imposaient d'abord : que la communauté fasse plus ample connaissance de l'architecte — et que celui-ci acquière une compréhension aussi parfaite que possible de la vie bénédictine, telle qu'elle est concrètement réalisée à Saint-John's. Une vaste enquête commence alors, qui porte sur toute une série de questions : le site possible, le genre d'église que l'on veut, la signification et l'emplacement du chapitre... et, par-dessus tout, le plan général à établir. Après plusieurs mois de travaux, et plusieurs métamorphoses de ce plan d'ensemble, celui-ci fut présenté à la communauté à la séance historique du 28 janvier 1954. Il comprenait déjà la maquette de l'église, d'une aile monastique et des bâtiments annexes.

En dehors des caractéristiques proprement architecturales de ce plan, deux choses lui donnaient un intérêt et une originalité très remarquables. En premier lieu, le programme de construction s'étendait sur les cent années à venir. Œuvre de souffle, comme on voit. Ensuite, et ceci est une trouvaille à mettre à

Ci-dessus : Plan de l'église. Celle-ci s'ordonne tout entière sur l'axe que forment le baptistère, à l'entrée, et l'autel. Au haut du dessin, en losange, la salle du Chapitre (Photo Breuer). Page de droite : Perspective intérieure. Dessin du R. P. Cloud Meinberg.



l'actif de Marcel Breuer, les travaux de construction et de démolition s'enchaîneraient de telle manière qu'un bâtiment ne serait détruit qu'après l'achèvement de la nouvelle bâtisse correspondante, en sorte qu'à aucun moment le fonctionnement total de l'abbaye ne serait entravé. Et ceci n'était possible qu'en prévoyant, à l'emplacement de tel élément actuel, la construction d'*un autre* élément, et ainsi de suite.

Lorsque tout fut décidé et approuvé, les travaux commencèrent par la construction de la nouvelle aile monastique, qui put être occupée à la fin de 1954. C'est une imposante bâtisse horizontale, de près de quatre-vingt-dix mètres de long. Y trouvent place : les chambres des Pères âgés, le quartier abbatial, les salles de récréation des Pères, des Clercs et des Frères, les dortoirs des jeunes et leurs salles d'études, un nombre déjà important de chambres pour les Pères, et l'Hôtellerie.

La construction de l'église a été entreprise tout récemment. Plusieurs modifications de détail ont été apportées à son plan. Au lieu d'un millier de places qui y étaient prévues, elle en contiendra deux mille cent, soit deux cents stalles pour les moines de chœur, cent pour les Frères et dix-huit cents places pour les étudiants, dont douze cent cinquante dans la nef et cinq cent cinquante sur le balcon qui a été ajouté au plan primitif. Une légère incurvation a été donnée aux supports latéraux de l'église, afin d'atténuer ce que la forme première avait d'un peu rigide. Le « signal » a été redessiné, ainsi que le mur de verre qui lui fait face.

L'église comporte en outre une vaste crypte, où prendront place : la chapelle des Frères, avec un chœur de cent stalles; une chapelle pour les étudiants de la *high school*, contenant cinq cents places (cette chapelle pourra aussi servir comme église paroissiale et comme chapelle pour les retraitants); enfin, trente-quatre petites chapelles pour les messes privées des moines. Détail intéressant : chacune de ces trente-quatre chapelles comprendra une armoire-sacristie, ceci afin d'éviter l'encombrement d'une grande sacristie où trente-quatre prêtres s'habilleraient simultanément.

Sur ces deux pages : 1. La nouvelle aile monastique, façade vers les anciens bâtiments (Photo Reynolds). 2. L'autre façade, vers le lac (Photo W.S. Stoddard). 3. Maquette du plan général de reconstruction. Au centre, le trapèze de l'église sous lequel s'étend la nouvelle aile monastique (Photo Stoddard). 5. Le site, sur le lac Sagatagan.



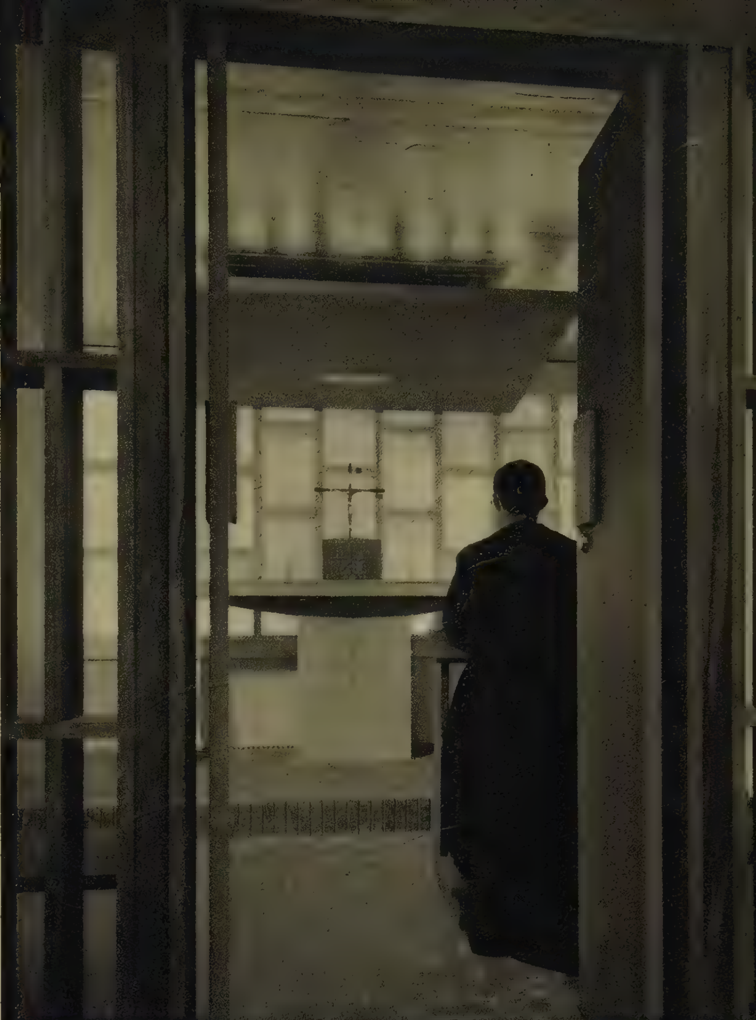




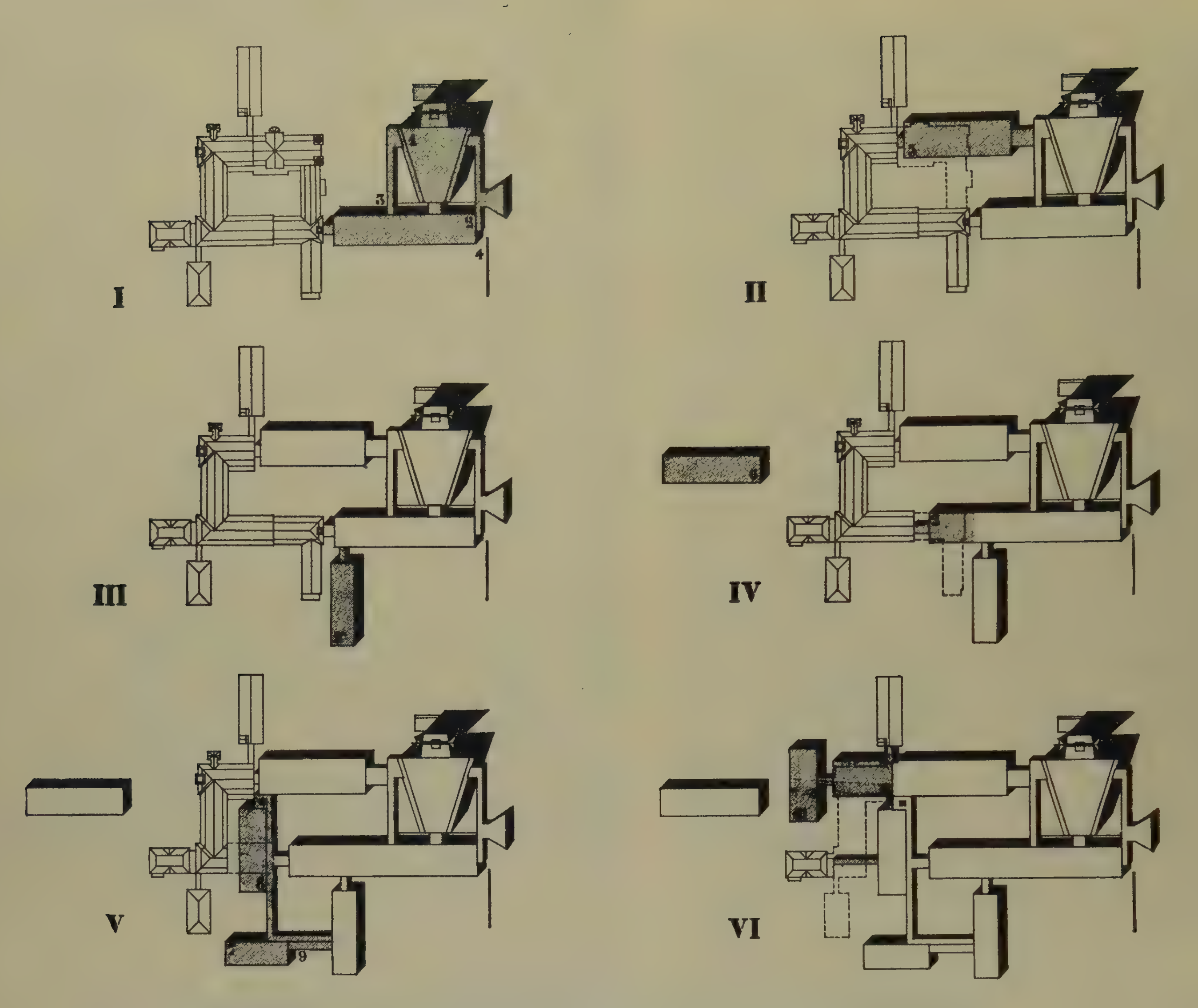








L'aile monastique. Page de gauche : 1. Une chambre d'hôte (Photo Reynolds). 2. Une cellule de moine. 3. Salle de récréation des Pères : la cheminée. 4. Entrée de la clôture. 5. Salle de récréation des Frères : la cheminée (Photos Stoddard). Sur cette page : 1. La cage d'escalier (Photo Stoddard). 2. La chapelle abbatiale. 3. La clôture (Photos Reynolds)



Les six phases du processus des constructions et démolitions. En grisé, les constructions prévues. En relief, les constructions une fois achevées.

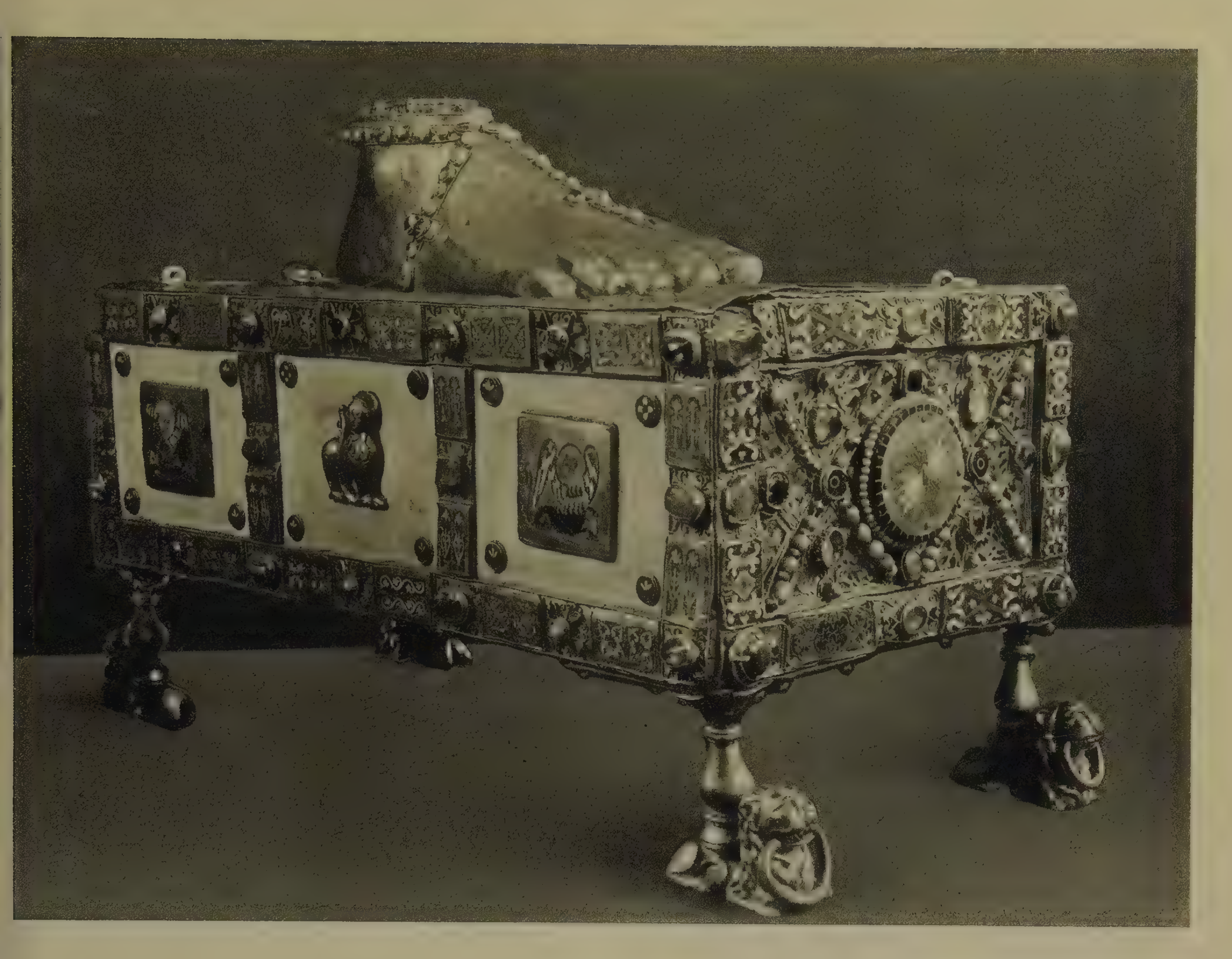
L'église est orientée vers le sud. Le mur vitré de la façade est donc au nord. C'est la raison d'être du « signal » que nous avons mentionné, et qui trouve en outre son utilisation comme beffroi — avec peut-être l'inconvénient acoustique que les cloches ne seront pas placées assez haut. Mais la véritable fonction de cet élément architectonique, d'un très beau dessin, est de recevoir la lumière sur sa face sud et de la renvoyer, comme un écran, sur le mur de verre de l'église.

Porterons-nous un jugement sur l'architecture de cette église ? Nous avouons qu'après avoir retracé l'espèce d'épopée qui en a fait naître les plans, nous éprouvons quelque répugnance à critiquer ceux-ci, et d'autant plus que tout est maintenant décidé et la construction engagée. Quand l'église sera achevée, nous espérons pouvoir en donner des photos sur lesquelles il sera plus aisé, plus pertinent aussi de juger.

Quoi qu'il en soit, au reste, la vraie preuve de la réussite du nouveau Saint-John's, c'est dans cent ans qu'elle devra être faite... Mais ce qui est sûr, dès à présent, c'est que l'entreprise — cette « aventure » si sympathiquement vécue en commun — est en elle-même une encourageante réussite.

Dom Samuel STEHMAN.

L'information de cet article nous a été fournie, pour l'essentiel, par le livre de Whitney S. Stoddard, *Adventure in Architecture*, Ed. Longmans, Green & Co, New York, 1958 (127 p., avec 126 illustrations, dont 25 dessins et plans de M. Breuer). La réflexion concernant les cloches nous a été faite par Mlle Adé de Béthune, de Newport (Rhode Island), artiste d'origine belge, bien connue dans le mouvement de l'art sacré aux Etats-Unis, dont elle est l'un des plus actifs promoteurs.



UNE CHÂSSE-AUTEL DU VIIIe SIÈCLE

L'ANTIQUE cathédrale métropolitaine de Trèves possède dans son trésor un reliquaire fameux de l'apôtre saint André. En forme de coffret, ce reliquaire porte, sur son couvercle, une image sculptée du pied de l'apôtre, ciselée en ronde-bosse, et sur laquelle des filigranes sertis de pierres précieuses dessinent la lanière d'une sandale. Cette image s'explique par le fait que la châsse contient, en même temps que d'autres reliques, la sandale de l'apôtre (photo ci-dessus). Le caractère précieux de ces reliques a manifestement incité le donateur à les honorer de toutes les ressources d'un art consommé, en sorte que nous nous trouvons ici en présence du chef-d'œuvre de l'école d'orfèvrerie de Trèves au dixième siècle. Cette œuvre est d'ailleurs due à l'initiative de l'archevêque Egbert de Trèves (977-993), dont l'amour de l'art nous est connu.

Le coffret est en chêne, recouvert de plaques d'or et d'ivoire, richement décorées de pierres précieuses, de perles et de filigranes, de nielles, d'émaux et de ciselures. L'un des intérêts que présente ce reliquaire est d'être en même temps un autel portatif. Il est, en outre, considéré comme le plus ancien de ce type que nous ayons conservé. La « pierre », en « millefiori » antique, est encastrée dans le couvercle, devant la sculpture du pied. Elle est entourée de l'inscription suivante : *Hoc altare consecratum est in honore Scti Andreae.*

On sait que les plus anciens autels portatifs de l'Occident sont de simples planchettes de bois. Nous en avons un exemplaire typique dans l'autel de St Cuthbert, au trésor de la cathédrale de Durham, qui a été tout récemment l'objet d'un examen approfondi, avant d'être restauré. C'est une plaque de bois gravée de croix et d'une inscription dédicatoire. Au cours du huitième siècle, elle a reçu un revêtement d'argent, orné de croix plus décoratives. D'autres autels portatifs du même genre nous sont connus par les textes. Il faut noter que celui de St Cuthbert ne contient pas de pierre. Dans ces autels portatifs, les pierres n'apparaissent qu'à partir du milieu du huitième siècle. La première prescription ecclésiastique à ce sujet date du milieu du neuvième siècle.

Le plus beau type d'autel portatif à pierre enchâssée que nous a laissé cette époque est celui du monastère d'Adelhausen, actuellement propriété du musée de Fribourg-en-Brisgau. Cette pierre est une plaque de porphyre, dont la couleur rouge symbolise le sacrifice du Christ qui s'y accomplit (photo page suivante, en haut). On en trouve un type analogue, un siècle

Ci-dessus : Le reliquaire de Saint-André (977-993). Trésor de la cathédrale de Trèves. (Photo Kunsthistorisches Institut, Bonn)

1. Autel portatif d'Adelhausen. Détail. VIII[e] siècle. Musée Augustin de Fribourg-en-Brisgau. 2. Châsse-autel. VIII[e] siècle. Eglise paroissiale de Essen-Werden. (Photos Rheinisches Bildarchiv, Cologne)

plus tard ; c'est l'autel portatif de l'empereur Arnulphe, à St-Emmeram de Regensburg, actuellement au trésor de la *Reiche Kapelle* de Munich. La pierre d'autel qu'il contient est en marbre dit « vert antique ».

Ce modèle d'autels portatifs en forme de plaquette disparaît au cours des dixième et onzième siècles. Ils sont remplacés par les autels-châsses, dont notre reliquaire de saint André serait le premier exemple connu. On peut toutefois se demander si cet autel, qui est aussi le plus précieux de son espèce, est bien le premier du genre et si d'autres, plus simples, et dont aucun ne nous aurait été conservé, ne l'ont pas précédé.

En fait, il est actuellement possible de démontrer l'existence d'une châsse-autel deux siècles auparavant. Au trésor de l'église de Werden, dans la Ruhr, parmi les monuments de l'antiquité chrétienne qui y sont conservés, on peut voir une châsse de chêne, presque entièrement recouverte de plaques d'ivoire gravées et sculptées (photo page de gauche, en bas). Ses mesures sont de 40 cm en longueur, 22 cm en largeur et 21 cm en hauteur. Depuis toujours, on l'a considérée comme inséparable de saint Ludger, fondateur de l'abbaye de Werden qui subsista jusqu'en 1803, et dont le mil cent cinquantième anniversaire de la mort (809) sera célébré solennellement cette année. Des recherches ont confirmé la tradition vénérable qui date la châsse entre le huitième et le neuvième siècle.

Un examen attentif de la caissette révèle que la disposition primitive des incrustations a été bouleversée. On peut toutefois, avec quelque certitude, reconstituer leur état primitif. Le centre de la face antérieure présente un fragment de Christ en croix. A la droite de cette figure, on voit un autre Christ au nimbe cruciforme et les bras dans la pose de l'orant. A gauche de la figure centrale, un ange barbu, avec les bras dans la même attitude. Il est tout à fait évident que, primitivement, le Christ central devait se trouver entre deux anges. En comparant les deux panneaux latéraux, on s'aperçoit très vite que l'encadrement de la figure latérale du Christ a été adapté tant bien que mal à la plaque qui porte cette figure et qui n'était pas faite pour cet endroit, alors que l'encadrement de l'ange, fait, lui aussi, de croisettes taillées à jour, est parfaitement ordonné. Sur la face gauche de la caissette, on retrouve, parmi les panneaux dont l'ordre a été bouleversé (et ceci en est une preuve) le bras droit du Christ central de la face antérieure. Au demeurant, cette figure de Christ en croix a dû se trouver à la face postérieure de la châsse : c'est l'hypothèse fondée de A. Goldschmidt. Mais cette face postérieure ne présente plus que des fragments des cadres primitifs, disposés en forme de croix.

La décoration primitive de la châsse de Werden devait donc comporter, d'un côté, le Christ orant, entre deux anges (face antérieure) et de l'autre côté, le Christ en croix (face postérieure). On peut trouver une disposition iconographique analogue dans le reliquaire en forme de bourse de Engern, où la face ciselée représente la « *Majestas Domini* » entourée d'anges, tandis que la face précieuse se compose de douze pierres ordonnées selon l'image de la croix (photos ci-contre). Cette pièce fut très probablement offerte par Charlemagne au duc de Saxe Widukind, à l'occasion du baptême de celui-ci, à Attigny, en 785. Elle est donc contemporaine de la caissette de Werden. Il n'est pas facile de voir un rapport direct entre les représentations figurées des deux pièces. On devra, pour cela, se référer aux boucles et autres œuvres des septième et huitième siècles. On trouve là, non seulement des représentations du Christ en orant, mais aussi des triades d'orants, dans le genre de la composition primitive que devait présenter la caissette de Werden, sur sa face antérieure. De telles comparaisons permettent d'autres points de rapprochement, qui nous autorisent à fixer comme date à cette châsse de Werden l'an 750.

Regardons maintenant le couvercle de cette châsse, et son décor (photo page suivante, en haut). A l'intérieur des croisillons



Ci-contre, 1 et 2 : Reliquaire-bourse de Engern, face et dos. Seconde moitié du VIIIe siècle. Musée de Berlin. (Photo Rheinisches Bildarchiv, Cologne)

1. Châsse-autel de Essen-Werden. Couvercle. (Détail de la photo de la page 156, en bas.) 2. Autel d'or carolingien à Saint-Ambroise de Milan. Vers 840. Face latérale. (Photo Alinari)

il y a, comme sur les autres faces, des panneaux sculptés. Ceux-ci représentent des animaux adossés. Il paraît bien probable qu'ils devaient être disposés primitivement avec plus de symétrie. La stylisation de ces animaux se remarque surtout dans la figure centrale. Il faut en chercher les prototypes dans les fibules ou boucles de ceinture de l'époque franco-bourguignonne citées plus haut, avec leurs êtres fabuleux et griffus. Une pierre tombale d'Andernach, du huitième siècle, au Musée Rhénan de Bonn, montre comment ce type d'animal a été mal compris et déformé. La palmette que l'on y voit sur le dos de l'animal semble être l'origine de la queue relevée en panache que nous voyons sur le couvercle de Werden (photo ci-contre).

Le motif central est surmonté par un petit panneau à dessin géométrique, sculpté à jour. Sa technique est apparentée à celle des panneaux de la face latérale de la caissette. Autour d'une petite croix, onze trous sont disposés en cercle. N'en aurait-il pas fallu douze, comme les douze pierres de la « bourse » de Engern ? Le symbolisme de ce nombre s'éclaire si l'on songe aux douze pierres qui entourent la croix du reliquaire d'Engern : ce sont manifestement les douze apôtres qui sont évoqués ainsi.

La présence de ce panneau, si différent des reliefs d'animaux qui ornent ce couvercle, ne peut pas être un hasard mais demande toute notre attention. Notons aussi que les quatre angles de ce couvercle sont ornés de quarts de cercle percés de quatre points. Des motifs analogues se retrouvent dans l'art du haut moyen âge, particulièrement dans des œuvres décoratives à destination sacrale : balustrades, portes d'églises, claustra, et surtout dans des décorations d'autels. Certaines de ces œuvres se rapprochent beaucoup du schéma de ce petit panneau du couvercle de Werden comme, par exemple, l'autel portatif de S. Cuthbert de Durham, qui est recouvert d'argent, et celui d'Adelhausen (photo page 156, en haut) dont nous avons déjà parlé. Leur décoration se présente sous la forme d'une croix inscrite dans un rectangle dont les quatre angles sont ornés d'entrelacs. Le rapprochement est surtout frappant dans le cas de l'autel d'Adelhausen, car les angles du panneau y sont également soulignés par des quarts de cercle. Deux autres exemples fort intéressants sont le plat de la reliure de Lindau (New York, P. Morgan Library) et l'autel d'or de Saint-Ambroise de Milan, chef-d'œuvre de l'orfèvrerie carolingienne. Les deux faces latérales de cet autel présentent le même schéma sacré, très richement relevé de ciselures figuratives (photo page de gauche, en bas).

En présence du parallélisme entre les éléments figuratifs du reliquaire de Werden et de la bourse de Engern, et, d'autre part, la parenté symbolique que l'on remarque entre ce reliquaire et certains autels portatifs de la période intermédiaire des arts mérovingien et carolingien, on est en droit de se demander si la châsse-reliquaire de Werden n'aurait pas également servi d'autel portatif. Sans doute, aucun renseignement de l'époque de saint Ludger ne nous est fourni à ce sujet. Sans doute aussi ne savons-nous que très peu de chose des autels du huitième siècle. Mais, pour le reliquaire de Werden, nous avons la chance de posséder au moins une indication précieuse, qui nous est fournie par la tradition. Dans le plus ancien inventaire des reliques de saint Ludger, daté de l'an 1512 et rédigé en bas-allemand par Johannes Cincinnius, on mentionne un autel portatif sur lequel le saint avait l'habitude de célébrer la messe. Cet autel portatif n'existe plus — à moins qu'il ne s'agisse précisément de notre reliquaire. Cette hypothèse a été émise assez timidement, au siècle dernier, par W. Diekamp. Mais si nous rapprochons la tradition de Werden relative à un autel portatif de saint Ludger — tradition qui remonte donc à 1512, et, par delà cette date, au passé le plus lointain de l'abbaye fondée en 800 —, et d'autre part le résultat des parallèles établis ci-dessus, il nous paraît tout à fait justifié de reconnaître dans le reliquaire franc de Werden cet autel portatif lui-même.



Si l'on considère cette conclusion comme acquise, la date de cette très importante sorte d'autel se trouve reculée de deux siècles. Or, cette datation ne présente rien d'invraisemblable si l'on se reporte au reliquaire de l'apôtre saint André, dont nous avons parlé en commençant (photo page 155). Cette œuvre très précieuse, et d'une richesse de décoration beaucoup plus poussée, est, comme nous l'avons dit, à la fois reliquaire et autel portatif, et date de la fin du dixième siècle. Dans la châsse de Werden, la simplicité de la forme comme celle du matériau incite bien à penser qu'il s'agit là d'un type primitif d'autel portatif, qui, vers le dixième siècle, acquerra une plus grande richesse d'élaboration artistique.

Dr Victor H. ELBERN.
(Traduit de l'allemand.)

A droite : Pierre tombale franque d'Andernach. Vers 700. Bonn, Musée Rhénan. (Photo Rheinisches Landesmuseum)

TROIS LETTRES SUR LA CHAPELLE D'HEM

TROIS des principaux réalisateurs de la chapelle d'Hem nous ont envoyé des lettres que nous croyons intéressant de faire connaître à nos lecteurs. En particulier, les avis de l'architecte et du peintre-verrier nous semblent se compléter.

Un mot seulement, de notre part. Manessier regrette que l'on attache son nom à la chapelle qui, dans l'intention de ses auteurs, ne devait être que « la chapelle de sainte Thérèse ». Il y a là une certaine confusion.



Une chapelle ne porte pas au même titre *ni sur un même plan le nom du saint à qui elle est dédiée et celui de l'artiste que l'on considère (à tort ou à raison) comme son auteur principal. Ces deux façons de parler ne peuvent donc se nuire.*

Il reste que Manessier a voulu, manifestement, faire une œuvre effacée, qui tournât toute l'attention vers son objet. Nous ne pensons pas qu'il ait à s'affliger si, malgré tout, son œuvre porte la marque d'une personnalité qu'il est difficile d'ignorer. Pour prendre un exemple parmi les grandes œuvres religieuses, il est certain que la « Passion selon saint Matthieu » tourne l'âme vers le Christ, sans nous faire oublier qu'elle est un chef-d'œuvre de Bach.

Si l'art veut être une prière, il faut bien que ce soit à sa manière à lui, sauf à se réduire au silence. L'humilité de l'art n'est pas de s'anéantir, mais d'accepter ses approximations, ses moyens qui sont aussi des limites, et même cette part de mensonge *inhérente à toute expression humaine; mais la merveille, c'est que le mensonge de l'art puisse servir la vérité.*

D.S.S.

Révérends Pères,

Vous m'avez aimablement envoyé le numéro de votre revue où vous présentez de si belle façon la petite église d'Hem. Je vous en remercie vivement.

J'ai lu avec un intérêt tout particulier le texte qui accompagne cette présentation. Si dans les lignes qui suivent je me permets de faire sur ce texte quelques remarques, je tiens cependant à vous dire d'avance que je suis très heureux de ce que vous ayez touché au côté critique du sujet. Vous voudrez donc bien considérer ces remarques comme une continuation du dialogue commencé par vous.

Vous êtes d'avis qu'une séparation plus accentuée entre le sanctuaire et la partie des fidèles eût été nécessaire. Ce point est certainement très discutable. Dans les églises que j'ai bâties ces derniers temps (Berne, Biel, Winterthur, Birsfelden) j'ai de fait fortement exprimé cette séparation. Dans mes premiers projets pour Hem, j'avais prévu au moins une délimitation nette du sanctuaire. J'y ai cependant renoncé par la suite, à la pensée que pour une simple chapelle (et vous dites vous-mêmes qu'il ne s'agit que de cela) nous aurions là une accentuation finalement trop forte. Je crois par ailleurs que ce serait une question digne d'être étudiée que de savoir exactement dans quels



cas et jusqu'à quel point la séparation des deux parties de l'espace doit être exprimé par l'architecture. Le critère décisif semble devoir rester la certitude de ne pas perdre le sentiment de la communauté.

Votre objection essentielle — celle que l'équilibre entre l'architecture et les arts plastiques n'aurait pas été conservé — me semble avoir par contre un certain fondement. Mais je ne crois pas que la cause doive en être cherchée dans le fait que deux personnalités trop fortes se sont affrontées dans un même travail. Il serait plus vrai de dire que la collaboration d'un genre nouveau qui consiste à *commencer* ensemble un travail tel que celui-là, n'a pas encore parfaitement fonctionné, bien que l'accord personnel entre Alfred Manessier et moi-même fût d'une cordialité parfaite, même amicale. Il n'y a rien d'étonnant à cela, puisque le travail d'équipe en architecture n'en est encore qu'à ses débuts. Dans le cas qui nous occupe, une difficulté est peut-être venue du fait que celui qui nous a donné ce travail est un grand collectionneur de tableaux, ce qui le portait à fortement accentuer les arts plastiques. Sur ce problème de la collaboration des différents arts, il serait évidemment très utile de faire un jour un travail approfondi.

Puis-je me permettre de dire en finissant que, dans votre texte, il eût été possible de mieux mettre en valeur le travail propre de l'architecte ? Il est vrai qu'il appartient à la nature de ce travail de se mettre moins en évidence que le travail d'un sculpteur ou d'un peintre. Mais n'y a-t-il pas quelque chose d'important dans les points suivants, qui n'ont pas été mentionnés :

1. l'insertion de la chapelle dans son environnement (où, malheureusement, les maisons de briques dont j'étais effectivement parti, ont été ensuite, contre ma volonté, peintes en blanc, constituant ainsi une note discordante dans l'ensemble) ; 2. la manière dont a été « conduit » l'accès à la chapelle ; 3. la structuration du parvis (une chose qui, en France, est presque toujours négligée) ; 4. la forme et la structure de la tour, dans leur rapport avec celles du porche ; 5. l'emplacement du feu pascal.

On pourrait ajouter que la fixation spatiale des autels, de la statue de sainte Thérèse, de la tenture murale qui surplombe l'autel majeur est, elle aussi, un facteur d'expressivité artistique de l'espace. De plus, les objets dont il vient d'être question ont été en grande partie exécutés d'après des idées et même des dessins (relativement assez poussés) de l'archi-

Chapelle d'Hem. A gauche : Le crucifix de l'autel principal. Fer forgé de Dodeigne.
Ci-dessus : La chapelle dans son site, en hiver (Photos Art d'Eglise).

tecte — et je crois que c'est sur ce point précis qu'un progrès essentiel a été réalisé par rapport à Assy, sans pourtant que l'architecte ait versé dans l'autre extrême, qui eût été de réaliser lui-même ces objets. Il a établi un cadre ferme et précis à l'intérieur duquel le sculpteur et le peintre ont pu œuvrer en toute liberté.

Mais, une fois encore, ces remarques ne diminuent en rien mon approbation de votre texte, ni la joie qu'il m'a donné.

Hermann BAUR.

P. S. — Laissez-moi profiter de cette occasion pour vous dire que je m'associe à l'appréciation que vous donnez du Concours de Syracuse. Je crois, moi aussi, que la décision du jury est malheureuse et que le projet de von Branca aurait mérité la préférence.

Mon Père,

Je viens de voir — et lire — votre numéro 104 sur la chapelle d'Hem. Je tiens à vous exprimer toute ma reconnaissance pour la haute qualité de votre étude. Les photos sont très bonnes et très éloquentes, et le texte très profond et très nourrissant.

Je retiens votre première critique pour la mosaïque de l'auvent :

1° Je pensais que le gris bleuté du ciment de dessous allait jouer beaucoup plus avec l'orange;

2° J'avais deux briques échantillons à l'atelier pour imaginer le rapport ciment-brique-mosaïque, et j'avais imaginé le mur plus violacé qu'il n'est apparu.

Ce mur est, du reste, une grande réussite d'Hermann Baur, et je tiens son ouvrage pour un chef-d'œuvre de maçonnerie. J'espère que le vieillissement du bâtiment raccordera l'échange brique-mosaïque et que le temps corrigera mon erreur.

Pour la seconde critique, je pense qu'elle n'est qu'à moitié juste. Je ne pense pas avoir écrasé l'œuvre de Baur; je pense au contraire que l'équilibre est réalisé entre nous.

Depuis dix ans, Baur, avec qui j'avais travaillé en Suisse, est un grand ami que je tiens en très haute estime. Et nous avons toujours réussi à ne décider d'un élément de ce chantier qu'après de nombreux échanges et un accord complet — et de nos libertés et de nos contraintes mutuelles —, ceci dans un grand esprit de respect et de grande ouverture. Le renoncement aux fenêtres et baies fut donc décidé d'un commun accord. La critique que je ferais plutôt à ces murs serait d'avoir été encore trop timides dans leur parfaite intégration. Je suis du reste en train d'étudier une possibilité de donner à ce matériau beaucoup plus d'épaisseur et de réalité de « mur ».

Le plus douloureux pour moi est cette constatation que vous faites à la fin de votre article — et qui tend à faire de cette chapelle la « chapelle Manessier ». Notre idée de départ était justement dans l'esprit de ce que vous exprimez si parfaitement aux pages 86 et 87. Or, je vous assure que si vous enlevez la merveilleuse Sainte Face de Rouault, la signification de toute la chapelle se trouve faussée. Ce que nous avons voulu faire, uniquement, *c'est une chapelle à la gloire de Dieu et de Sœur Sainte Thérèse de l'Enfant Jésus et de la Sainte Face,* pour qui j'ai personnellement une immense amitié et reconnaissance. Hélas, la presse en a déjà fait (pour un temps, je l'espère), la « chapelle Manessier » — et vous venez de me le confirmer une fois de plus...

Vous ne parlez pas du dallage qui, lui, par ce qu'il a de brillant, donne un côté un peu « orgueilleux » à l'ouvrage total, car, autant je trouve le briquetage extérieur de Baur juste et réussi, autant, personnellement, je déplore le trop grand raffinement du dallage intérieur, et je crois que les vitraux auraient eu pleinement leur expression calme et recueillie sans leur reflet, qui nuit à l'atmosphère générale. Qu'en pensez-vous ?

En tout cas, je tiens à vous remercier de votre numéro qui donne une information très exacte sur





notre travail et qui formule des avis et des critiques aussi pertinents sur une œuvre qui tenait avant tout à rester humaine et fraternelle, et donc, hélas, bien imparfaite, comme nous-mêmes... malgré notre ardente tentative.

MANESSIER.

Mon cher Père,

J'ai trouvé remarquable l'étude que vous avez faite sur Hem. Et votre conclusion est vraie : « deux créateurs d'envergure... l'un devant s'aligner sur l'autre ». Et Manessier l'a bien compris, en imposant Rouault, créateur d'unité.

Notre atelier a interprété Rouault comme un pianiste doit interpréter Bach ou Mozart — en cherchant l'intérieur de sa vérité, en le servant. Cela, c'est une leçon que m'a donnée grand-père quand j'avais dix ans — un des plus grands interprètes de Mozart, Lucien Fugère, de l'Opéra Comique. J'ai agi comme grand-père Fu, lorsqu'il interprétait Papageno. Et tout ce que je retrouvais de moi à ajouter à Rouault, j'arrivais tout de même à le rejeter, parce que je n'avais pas le droit de paraître dans son œuvre. Et c'est très tentant pour l'homme.

Votre jugement sur notre tenture est très élogieux. J'en ai été surpris et très touché. C'est un de nos plus solides jalons sur notre chemin difficile, et vous nous donnez un courage nouveau pour commencer autre chose, autrement. Nous sommes prêts.

Jacques PLASSE LE CAISNE.

A gauche : La chapelle d'Hem dans son cadre d'été. (Ph. Art d'Eglise) Ci-dessus : Georges Rouault. L'une des versions de la Sainte Face, très proche de celle que Manessier et Plasse Le Caisne ont transposé en tissage pour la chapelle (voir A.E. N° 104, p. 93). (Ph. Bijtebier)



LA SIGNIFICATION HUMAINE DE LA FÊTE

SOUS ce titre, nous nous proposons de faire l'analyse, ou plutôt le commentaire assez libre d'un petit essai du Père L. Vander Kerken S.J., paru, voici trois ans, dans la revue néerlandaise *Dux* (juin 1955, pp. 235-243).

Le titre original est difficile à traduire (*De feestvierende mens :* l'homme de la célébration, l'homme « festif »). Mais son intention est claire. Elle veut nous introduire à l'univers humain de la fête, à ses règles, à ses valeurs, à sa signification profonde, et cela afin de projeter sur l'homme lui-même une lumière nouvelle qui nous le fera voir comme un être créé pour la *jubilation,* capable de célébrer de manière expressive les événements caractéristiques de son existence et d'anticiper ainsi, dès cette terre, quelque chose des joies de l'éternité.

Les liens qui rattachent un pareil thème à l'art et à la liturgie sont trop manifestes pour que nous nous sentions tenus de les justifier.

1. La première chose qui nous frappe lorsque nous avons à participer à une fête, c'est, nous dit le P. Vander Kerken, *son caractère d'exception.* Toute fête, même très modeste, vient interrompre pour nous l'écoulement normal du temps. Elle nous fait découper dans le tissu de notre vie une sorte d'ouverture, de fenêtre. Elle nous tire hors du monde de nos habitudes pour nous hisser dans un univers à part où les règles, les conventions et les valeurs seront nouvelles et spécifiques. Cela se voit à beaucoup d'indices. Nous savons par exemple qu'une fête tant soit peu importante se prépare longtemps à l'avance. Cette préparation à elle seule bouscule déjà notre existence et nous remplit d'une joie mystérieuse (la joie qui envahissait le grand Meaulnes à la vue des allées soigneusement sablées et ratissées du domaine perdu). D'autre part, nous savons bien que toute fête aura une fin, qu'elle comportera donc un retour à la vie normale et que la justesse et l'harmonie de ce retour pourront même devenir une des conditions de sa réussite (car une fête qui dégénère ne saurait avoir un heureux lendemain, ni laisser après elle le souvenir d'une chose parfaitement réussie).

Un *avant* et un *après* aussi remarquables suffiraient donc à nous montrer que la fête n'intéresse l'homme qu'en raison même de sa rareté et de son caractère « séparé ». Mais il faut aller plus loin et voir pourquoi il en est ainsi. Voici ce qu'on pourrait dire à ce sujet :

Si toute fête digne de ce nom s'offre à nous comme une chose exceptionnelle, c'est que dans son être le plus intime elle est liée à un événement ou à une valeur qui nous apparaissent eux-mêmes comme revêtus d'un caractère exceptionnel, et que ce caractère, *la fête est précisément là pour l'exprimer.* Ce point nous semble tellement essentiel que nous croyons pouvoir en tirer une définition. La fête serait donc la manifestation extérieure, sensible, symbolique par laquelle l'homme se donne à lui-même la possibilité de mieux prendre conscience d'un événement ou d'une valeur qui lui sont chers. Cette manifestation pourra revêtir bien des formes : toujours elle gardera le double caractère d'exprimer une valeur humaine particulièrement précieuse (ou jugée telle) et d'incarner cette expression dans une sorte de symbolique communautaire et sensible. En d'autres termes, toute fête sera à la fois célébration et spectacle. Ce qui signifie encore que, toujours, elle comportera un aspect esthétique.

2. C'est en essayant de déterminer à quel type de catégorie esthétique, à quelle « modification » de la beauté appartient la fête que l'analyse du P. Vander Kerken se montre la plus fine, la plus précise. Elle commence par faire remarquer que même dans ses réalisations modestes — même dans les « fêtes intimes » — la festivité doit paraître porteuse d'un certain surplus, d'une certaine *surabondance* de beauté. Toute fête doit donc posséder quelque chose de *splendide.* Mais par là il se fait qu'elle synthétise en elle deux qualités assez éloignées l'une de l'autre. D'abord un caractère d'élévation ou d'exaltation, qui fait penser au *sublime,* mais sans y atteindre tout à fait. (Ce caractère



lui vient, pensons-nous, de ce que la « célébration » d'une valeur exige que cette valeur soit prise en conscience de manière *particulièrement* vigoureuse, et même enthousiaste.) Ensuite, un caractère d'accessibilité, de charme, de communicabilité humaine qui nous ferait plutôt penser à la *grâce,* mais sans posséder toutefois la parfaite séduction de celle-ci. La catégorie esthétique propre à la fête nous offre donc un mode d'expression qui participe à la fois de la sublimité et de la grâce : de la sublimité qui est celle des valeurs spirituelles et de la grâce d'une manifestation sensible très « condescendante », très extériorisée de ces mêmes valeurs. C'est ce qui explique que la fête appelle d'elle-même des qualificatifs comme *splendide, magnifique, admirable,* et qu'on ne puisse se l'imaginer sans un certain luxe de formes, de sons et de couleurs.

3. Nous pouvons à présent nous tourner vers le détail concret de ce qu'une fête comporte. Nous y retrouverons à chaque pas les caractéristiques que nous avons décrites plus haut.

Qu'en sera-t-il d'abord du vêtement que nous portons au cours d'une fête ? Il est clair que son rôle ne se bornera pas à nous protéger contre le froid ou le soleil, ni même à manifester le type d'élégance plutôt impersonnelle, propre aux vêtements de ville. L'habit de fête doit avoir de la couleur, de la variété, de l'originalité, et même une certaine richesse (que l'on songe au gilet de fantaisie porté par le grand Meaulnes au cours de la « fête étrange », et qu'il ramènera ensuite avec lui comme une relique). Et puisque l'habit de fête dépasse par définition les pures nécessités fonctionnelles et pratiques, il est évident qu'on mettra plus de temps à s'en revêtir, plus d'art et même plus de difficulté à le porter. Et il en sera ainsi pour tous les types de fêtes. Dans chacune d'elles, le vêtement devra exprimer à sa manière la valeur propre, le « génie » de la fête. Nous retrouvons cela de manière éminente dans la liturgie, où la *chasuble,* le grand vêtement enveloppant qui distingue le prêtre de tous les assistants pour l'acte de la célébration eucharistique, porte des couleurs différentes suivant l'esprit de la fête, tout en restant *toujours* un vêtement solennel. Il faudrait donc que le prêtre la revête avec un soin extrême, et qu'il sache la porter avec art, fût-ce même au prix d'une certaine gêne. Remarquons enfin que la « gratuité » du vêtement festif n'exclut ni l'ordre ni la composition. Au contraire, elle les suppose, et il est évident qu'une réelle harmonie devra régir et dominer les revendications parfois un peu trop discordantes de l'originalité. (Notons à ce propos que, dans notre civilisation occidentale, la note d'unité est donnée, chose étonnante, par l'habit masculin, celle de la variété par les toilettes féminines, et que si l'on y rencontrait plusieurs dames portant exactement la même robe, ce serait pour la fête une sorte de catastrophe.)

Une autre manifestation importante du monde de la fête est la table festive, le repas. Ici encore, nous dépassons immédiatement le niveau des nécessités fonctionnelles et pratiques pour déboucher dans le symbole. Le repas de fête, le *festin,* est toujours aussi un spectacle. Et la table doit être dressée et servie en conséquence. Cela suppose un certain nombre d'« intermédiaires » entre les mets et les convives, intermédiaires inutiles peut-être du point de vue strictement fonctionnel, mais essentiels pour ce qui est de la fête elle-même, car c'est précisément en eux et par eux que la fête s'exprime. Dans le concret, cela nous donne un vaste déploiement de nappes et de serviettes, de faïence, d'argenterie et de cristaux, de fleurs et de fruits. Cela nous vaut aussi le caractère délicieux et « recherché » des mets, leur variété, leur abondance, leur présentation. Pour que la fête soit vraiment réussie, il semble même qu'une certaine surabondance soit requise, celle-là du moins qui donnera aux convives la certitude de la satiété.

Si nous nous permettions, ici encore, une application à la liturgie, nous tâcherions de nous représenter, à un très haut degré de perfection sobre et pourtant solennelle, les trois grandes nappes superposées qui couvrent la table eucharistique — et dont la principale doit l'envelopper jusqu'à terre — les linges de lin pur, largement déployés, la grande patène d'or, le *calice* (qui est bien autre chose qu'un simple verre), enfin le caractère de plénitude surabondante, infiniment rassasiante, du festin sacrificiel.

Mais ceci risquerait de nous mener fort loin. Il nous reste un mot à dire de la conversation festive et d'abord des discours. Ceux-ci peuvent aller du simple « toast » au discours d'apparat : toujours



Sur ces deux pages : 1. Danse rituelle. Fresque campanienne, Ve siècle av. J.-C. Naples, Musée national. 2. Chapiteaux doriques à Paestum. Près du point de rencontre avec la colonne, ces chapiteaux sont entourés d'une couronne de feuilles côtelées (antémion)*(Photo Art d'Eglise). 3. Enfant revêtu du grand manteau festif,* l'himation, *dans la procession des Panathénées. Athènes, Parthénon (Photo W. Hege).*



leur raison d'être sera d'exprimer *le sens* de la fête, de l'exalter, de le magnifier, ou encore d'attirer sur quelques-unes de ses nuances les plus heureuses l'attention bienveillante des convives. A propos des discours, le P. Vander Kerken suggère avec malice qu'il faudrait qu'il n'y en ait ni trop, ni trop peu, ni de trop longs, afin que, d'une part, la signification de la fête ne soit pas comme épuisée d'un coup, et que, de l'autre, on s'abstienne de la ressasser interminablement.

Alors que les discours sont l'expression « officielle » de la fête, les conversations — et sans doute aussi les chants, les danses et les jeux — en sont comme le commentaire officieux, le contre-coup personnel et spontané. Ici encore, évidemment, il faudrait se garder d'être trop utilitaire. Au fond, ce qui se dit au cours d'une conversation de fête (et ce qui s'organise autour des tables) est asez secondaire. C'est l'échange même qui est important, le climat de bienveillance générale qui fait que chacun des convives puisse se montrer aimable envers tous et envers chacun et que personne, si possible, n'ait sujet de se croire négligé. Une réelle spontanéité doit donc régir ce va-et-vient de gestes et de paroles, une liberté qui cependant n'excluera pas un certain cérémonial, car, hors de toute hiérarchie et de toute règle, la fête risquerait de perdre sa « forme » et de se transformer en une sorte d'aimable (ou de détestable) chaos. Ce danger se fera surtout sentir au moment où la fin approche et où chacun devra terminer son rôle en beauté.

4. Savoir bien finir une chose qui, en elle-même, n'est pas destinée à durer indéfiniment, voilà peut-être le comble de l'art, et en tous cas, l'une des conditions majeures pour qu'une fête *ait été* véritablement une belle fête. De même que le début de celle-ci devait s'annoncer à l'avance et être préparé avec soin, de même la finale doit en être pressentie à temps et menée avec un doigté savant qui évitera aussi bien les crescendos factices, où la fête risquerait de dégénérer, que les temporisations indéfinies où la fatigue — celle surtout des enfants, la première visible — se ferait de plus en plus envahissante. Ce qu'il faut, c'est exprimer une dernière fois le caractère d'exception de la fête, et cela en « reconduisant » le plus harmonieusement possible (avec le don et la richesse d'un merveilleux souvenir) tous les participants à leur vie normale. C'est là sans doute que l'on découvrira que le caractère d'exception de la fête était aussi (comme pour toutes les valeurs humaines) un indice de sa précarité. Et il pourrait sembler juste de terminer notre description sur cette note un peu mélancolique.

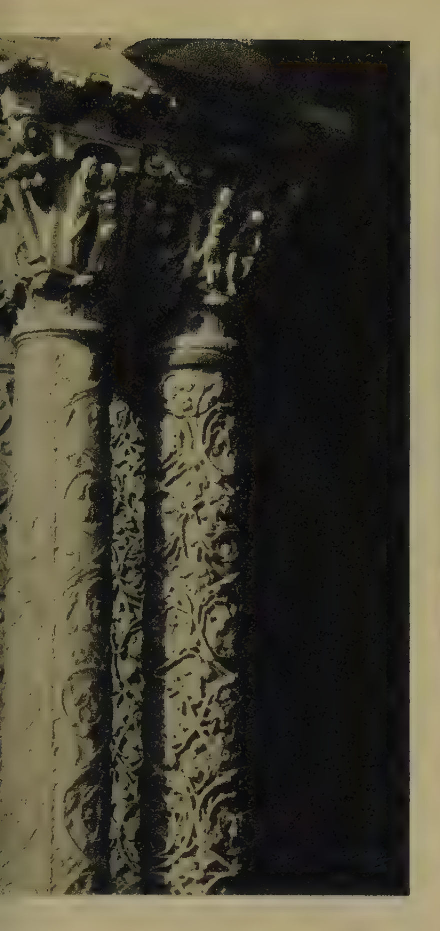
Mais le P. Vander Kerken (que nous suivons toujours fidèlement) possède le secret des conclusions qui ouvrent sur des perspectives heureuses. En quelques touches discrètes, il montre qu'il nous reste la possibilité d'atteindre à un sentiment plus profond, plus existentiel de la fête : le sentiment de jubilation intime, à la fois très doux et très exaltant que nous éprouvons devant le don même de l'existence, devant ce don *exceptionnel* d'être au monde, d'être un homme, d'avoir la chance miraculeuse de pouvoir contempler les herbes des champs (comme disait Chesterton) et puis surtout d'être promis à des biens transcendants, à cette *fête* et ce *banquet* des noces éternelles qui s'ouvriront pour nous lorsque viendra la consommation de toutes choses, la fin qui n'aura point de fin : *in fine sine fine.*

D'innombrables variations pourraient être faites sur le thème proposé avec tant d'intelligence, de finesse et de sympathie humaine par le P. Vander Kerken. Nous préférons en tirer une sorte de leçon.

S'il est vrai que les caractères propres de la fête se retrouvent dans la sobre splendeur de la liturgie, nous devrions les rencontrer aussi dans la maison où la liturgie s'accomplit. Nous devrions reconnaître que l'église est, elle aussi, une *maison festive,* et qu'une certaine surabondance, une certaine splendeur font normalement partie de son architecture. Cela nous inciterait à considérer avec prudence les grandes « consignes » actuelles de simplicité et de pauvreté. Le rôle de ces vertus chrétiennes est de nous garder de tout mensonge, de toute fausse prétention, de tout étalage purement matériel de nos richesses. Mais il est aussi de diriger notre regard sur l'essentiel, sur le trésor inépuisable de la Rédemption. Il ne nous dispense en aucune manière d'exprimer visiblement la gratuité, la joie, la *fécondité* de celle-ci.

La fête était le fruit d'une rencontre entre l'homme et une valeur spirituelle. Mais l'église de pierre, qui a jailli d'un sol chrétien, est comme le fruit d'une ren-







contre du peuple de Dieu avec son Sauveur et son Seigneur. Elle n'épuise pas sa signification (ni même son efficacité) dans une sorte de fonctionnalisme supérieur. Et ce ne sont pas uniquement les arts plastiques qui seront chargés de répondre à la nécessité d'un « surplus ». Cette nécessité est en quelque sorte fondamentale, structurale. De la rencontre de deux éléments architectoniques, il faut qu'un troisième surgisse, comme signe de leur mutuelle fécondité. Cette loi, que des liens très intimes unissent à l'univers de la fête, n'est plus guère observée de nos jours, et c'est pour ce motif peut-être que tant d'architectures d'églises nous apparaissent — après quelques mois ou quelques années — si sèches, si muettes.

Nous pourrions prendre l'exemple de la *façade,* cet intermédiaire *gratuit* entre l'extérieur et l'intérieur, ce *visage* de la maison de Dieu, autrefois si merveilleusement expressif. Mais n'importe quel point de rencontre peut nous servir. Ainsi la rencontre entre l'espace principal et l'espace secondaire (qui engendrait autrefois la colonnade), entre la colonne et la poutre (qui engendrait le chapiteau), entre cette même colonne et le sol (qui engendrait le socle). Et nous pourrions continuer notre énumération à l'infini, jusque dans l'univers des « rapports » et des « proportions », que le profane reçoit comme une grâce cachée, mais dont il subit toujours la bienfaisante influence, même sans pouvoir l'analyser avec précision. Pour notre part, nous en savons assez pour nous sentir mal à l'aise devant certaines architectures « pures » d'aujourd'hui, devant ces *choses* cérébrales, que si peu d'échanges, si peu de *rencontres* vraiment humaines sont venu féconder.

Il est bien évident que nous ne désirons pas revenir à une architecture « de colonnes et de chapiteaux ». Mais il faudra trouver d'autres moyens de rendre nos églises « festives », et nous n'y arriverons sans doute que par une invention toujours renouvelée (lucide, généreuse, sensible), d'intermédiaires analogues à ceux-là, gratuits et pourtant essentiels. Faut-il craindre de s'enchaîner ainsi à la servitude d'un « système » ? Nous ne le pensons pas. Car il ne s'agit en définitive — et le P. Vander Kerken serait bien d'accord sur ce point — que de respecter l'une des expressions les plus humaines et les plus tangibles *de l'infinie fécondité de l'esprit.*

D. Frédéric DEBUYST.

N. B. — Quelques prolongements à ce thème de la fête sont donnés dans la *Revue des Revues* (page 171) à propos d'un article du P. Vander Kerken sur l'Exposition de Bruxelles, considérée comme une sorte de grande fête. Nous nous permettons d'y renvoyer le lecteur.



Page de gauche : 1. Eglise Saint-Jean des Ermites, Palerme. XIIe siècle. 2. Les « Sept-Eglises », aujourd'hui Saint-Etienne. Bologne. Du IVe au XIe siècle. Bonne restauration au XIXe siècle. Sur cette page : 1. Colonnettes de marbre à un angle du cloître de l'ancienne abbaye de Monreale, Sicile. XIIe siècle. 2. Un coin de l'antique petit cloître de l'abbaye de Cava, près de Naples. XIe siècle. 3. Cloître de Monreale. Bases de colonnettes (Photos Art d'Eglise).

REVUE DES REVUES



QUESTIONS ICONOGRAPHIQUES

L'Art Sacré et *Zodiaque* viennent — presque simultanément — de consacrer un de leurs numéros au problème de *l'iconographie,* dont la pauvreté actuelle leur semble (à juste titre) préoccupante. D'après ces deux revues, la carence se décèlerait à la fois dans le caractère très superficiel des thèmes traités (chose difficilement admissible en un temps de renouveau liturgique et biblique) et dans un grave défaut de puissance expressive, qui irait jusqu'à mettre en cause l'existence d'un véritable art *sacré* contemporain (exception faite, bien entendu, de valeurs sûres comme l'œuvre de Rouault ou de Manessier).

La question est donc de celles qui doivent être traitées avec une attention extrême.

1. *Zodiaque* (n° 39, octobre 1958), s'attache surtout au premier aspect du problème, à la nécessité d'élargir et d'approfondir la « thématique » des images, et pense y contribuer de la manière la plus efficace en étudiant certains motifs bibliques d'une particulière densité, de manière « à en souligner les résonances spirituelles profondes et, par là, les richesses iconographiques latentes » (p. 1). Le présent cahier nous donne d'ailleurs pour commencer, une étude sur *le thème du repas,* tel que nous pouvons le trouver dans l'Evangile. Cette étude est fort bien faite et développe comme il se doit toutes les dimensions humaines et spirituelles du sujet. Par contre, les illustrations (fresques et sculptures romanes, accompagnées de quelques notes iconographiques) apparaissent assez décevantes.

Au total, nous nous demandons s'il n'aurait pas été plus utile — et peut-être plus juste — d'analyser quelques textes évangéliques précis en s'efforçant de les éclairer par leur commentaire naturel (et pour ainsi dire immédiat) : les textes liturgiques de l'Eglise primitive *accompagnés de l'iconographie correspondante.* Dans un travail présenté à l'Université de Louvain en 1952 (*La Multiplication des Pains dans la pensée chrétienne primitive,* mémoire ronéotypé), Mlle Josée Michiels a montré qu'il y avait entre les péricopes évangéliques, les textes liturgiques de l'Eglise primitive et l'iconographie ancienne des « repas de Christ », une correspondance parfaite, qui se retrouvait aussi bien dans l'identité de la perspective sacramentelle que dans le choix des détails symboliques (corbeilles de fragments, poissons, fraction du pain, etc.). C'est d'ailleurs grâce à l'union intime et persistante de l'iconographie avec la liturgie et la théologie que cette correspondance a pu garder toute sa profondeur pendant plusieurs siècles, pour ne s'atténuer que progressivement à l'ère de la scolastique.

Sans doute cet accord est-il encore présent dans l'iconographie romane, mais, croyons-nous, avec *trop* de pittoresque et sans plus porter suffisamment l'accent sur le *mystère* de cette perspective proprement sacramentelle qui seule répond vraiment aux textes, et qui seule aussi nous permettrait de les lire dans la plénitude de leur signification.

Cette réserve ne nous empêche évidemment pas d'apprécier à leur juste valeur l'intention qui a inspiré ce cahier aussi bien que l'enseignement positif qu'il nous donne.

Nous ne ferons que signaler le numéro suivant de *Zodiaque* (40, janvier 1959). Il fait suite à un album consacré au *Maître de Chaource* (Coll. « Les Travaux et les Mois », n° 3), sur lequel il nous donne un complément d'information ainsi qu'une documentation photographique renouvelée, d'une beauté d'ailleurs exceptionnelle.

2. Nous passons à la revue *L'Art Sacré* qui, ainsi que nous l'avons dit en commençant, s'est préoccupée, elle aussi, du problème iconographique (n° 1-2, 1958-59 : *Le Décor signifie la Gloire*). La perspective qui commande ce numéro est sans aucun doute plus complète que celle du cahier de *Zodiaque.* Elle est aussi, — du moins apparemment —, plus pratique. Car elle nous vaut cette fois *un tableau entier* de thèmes iconographiques. Suit une étude



des caractéristiques propres à tout symbolisme vivant, puis une série de réflexions sur la nature de l'image, dans ses rapports avec la *représentation* (figurative) et l'*évocation* (non figurative). Le numéro s'achève sur une conclusion synthétique dont l'intention est de nous suggérer « une répartition judicieuse du décor ».

En passant des textes et des illustrations de *Zodiaque* à ceux de l'*Art Sacré*, il est impossible de ne pas être frappé du fait que *si* l'on quitte un univers déjà très médiéval (l'univers des imagiers romans), c'est pour tomber dans celui bien plus médiéval encore, des imagiers gothiques. Et nous nous éloignons de plus en plus des grandes époques de l'iconographie chrétienne. Sans doute, plusieurs des illustrations de l'*Art Sacré* sont-elles romanes, et l'une d'entre elles est même « catacombale », mais cela ne change rien à l'affaire. Ce qu'il faut voir, c'est le « lieu » où l'*Art Sacré* va chercher la clé de son iconographie.

Les pages d'introduction étudient avec M. Louis Réau (ou plutôt contre lui), « le miroir des deux Testaments », c'est-à-dire la Bible *médiévale*. Ce qui suit constitue un essai « d'harmonie des deux Testaments » et se présente sous la forme d'un tableau relativement très détaillé des principaux parallélismes bibliques. (Ces parallélismes sont choisis parmi ceux que l'on croit être les plus évocateurs pour nos contemporains.) Or, cette méthode de confrontation *systématique* (et psychologique) des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament est *propre*, elle aussi, à l'iconographie du moyen âge — et plus particulièrement à l'iconographie gothique — et nous sommes bien obligé d'ajouter qu'elle est déjà décadente. On nous objectera que cette iconographie est d'une richesse extraordinaire et que même elle se montre, la plupart du temps, extraordinairement spontanée, sensible, proche de la nature et de la vie. Nous n'en disconvenons pas. Mais le fond de la question n'est pas là. L'iconographie médiévale est décadente en ce sens précis (et décisif) que déjà elle détache les *images* de leur contexte spécifique, *la liturgie*, pour les grouper en un univers psychologiquement plus accessible : la « somme », l'« harmonie » ou le « miroir », qui, sans doute, restent influencés par la liturgie, mais de manière de plus en plus indirecte, de plus en plus extrinsèque.

Nous n'entrerons pas ici dans l'épineuse question des distinctions ou des équivalences à mettre entre les termes et les catégories d'art religieux, d'art sacré, d'art chrétien et d'art liturgique. Ce qui nous intéresse, c'est la constatation suivante :

Lorsque la revue *L'Art Sacré* nous parle de l'esprit des Béatitudes, du cœur et de la sensibilité de l'artiste chrétien, de la pureté et de la fécondité des formes naturelles, enfin des réalités bibliques (« parallèles » ou non), et même de la liturgie et du symbolisme, c'est toujours pour provoquer chez le lecteur et chez les artistes une sensation (ou une expression créatrice) *directe, spontanée et immédiate* de l'histoire évangélique (ou des formes de la nature, ou des transparences de leur propre spiritualité). Elle interprète ainsi avec une liberté extrême le fait, fondamental, que l'Eglise (et avec elle chacun des chrétiens) reçoit et tire toute la fécondité de sa vie d'un mystère *sacramentel*, d'une économie *voilée*. Cet « immédiatisme » de l'*Art Sacré* est absolument antitraditionnel. Car, enfin, l'histoire est là pour nous apprendre que toute la grande iconographie chrétienne — celle de Rome comme celle de Byzance — celle des trois premiers siècles comme celle des temps patristiques, est organiquement liée à la liturgie : qu'elle *voit* l'action rédemptrice (ensemble et détails) avec les yeux de la liturgie, et que c'est avec elle aussi qu'elle *proclame* cette action et qu'elle *contribue à la réaliser* en nous, « *sub velo* », « *in mysterio* », c'est-à-dire dans le monde à part, transhistorique et en un certain sens transcendant de la réalité sacramentelle. *L'Art Sacré*, nous le savons bien, a d'excellentes raisons de refuser toutes les formes de sclérose. Et c'est pour ce motif sans doute que cette revue n'aime pas Byzance (« Quand on lit l'Evangile, il me semble qu'on a tellement envie d'envoyer promener tout ça, le Basileus et tout le bazar » — P. Couturier — *A. S.*, 1953, n° 9-10, p. 18). Mais Byzance (précisons : la deuxième ou la troisième Byzance, c'est-à-dire celle de Justinien — et surtout celle des princes normands de Sicile) représente une sorte de surenchère. Sa christologie n'est plus tout à fait correcte. Sa liturgie non plus. D'autre part, il est bien évident que la liturgie et l'iconographie liturgique à laquelle nous pensons ne sont pas *opposées* à la vie, ni aux formes vivantes de la nature. Seulement, cette vie et ces formes, elles les surélèvent, elles les médiatisent, elles les transportent dans l'univers du Christ ressuscité et de ses sacrements.

Nous dirons donc, pour conclure, que ni les exagérations de Byzance (ni d'autres positions excessives, plus proches de nous comme celles de Beuron ou de Maria-Laach), ni les refus de l'*Art Sacré* ne nous empêcheront de croire que la *condition* absolue pour qu'une iconographie digne de ce nom renaisse parmi nous est celle-ci : que le peuple et les artistes chrétiens vivent de nouveau, par l'intérieur, la vision collective des douze premiers siècles du christianisme, *la vision proprement*



Page de gauche : 1. Poisson eucharistique. Fresque de la crypte de Lucine, Rome. IIe siècle. Illustration de la thèse de Mlle Michiels. 2. Les Noces de Cana. Détail. Fresque de l'église de Brinay, dans le Cher (Zodiaque, 1958, N° 39). Ci-dessus : L'Assomption. Cathédrale d'Autun (Art Sacré, 1958-59, N° 1-2). Parmi les illustrations de ces deux numéros de revues, ces images sont les seules que nous puissions considérer comme de la grande iconographie.



liturgique, « mystique », du monde du salut (comme d'ailleurs du monde tout court, *avec* sa spontanéité vivante, sa richesse, son immensité, sa misère et sa beauté).

N. B. — Nous ne pouvons nous empêcher d'ajouter en note ce merveilleux commentaire d'une icône de Roublev donné par un Russe à son petit garçon, au musée de la cathédrale du Kremlin à Moscou :

« Cette icône est une image parfaite de notre rédemption par le Christ. Le bois, une chose de tous les jours, pauvre et sans valeur, a été transformé en ce prodige si beau, si riche et surtout si sacré. *On peut dire qu'il a été créé à nouveau, comme nous-mêmes, par la Résurrection du Christ* ». Et le témoin d'ajouter : « Le jeune garçon regardait avec des yeux émerveillés, tout comme nous. C'étaient pour ainsi dire les premiers mots que nous entendions à Moscou. »

La scène date de 1957 et nous est rapportée par un étudiant anglais en voyage là-bas à l'occasion du Festival de la Jeunesse (v. *Masses Ouvrières,* 148, janvier 1959, p. 76).

C'est nous qui soulignons.

3. La livraison suivante de l'*Art Sacré* (1958-59, 3-4 : *A l'image de la vie*) doit être lue dans le prolongement de deux autres numéros parus il y a un an : *A l'école permanente des Beaux-Arts* (1958, 3-4) et *Transparence de la Pauvreté* (id., 5-6). Ainsi que nous l'avons dit dans la Revue des Revues correspondante (*A. E.,* nº 104, p. 107), il s'agissait dans ces études de nous initier à la « rencontre », dépouillée et transparente, de l'âme avec les formes pures de la vie. Dans ce numéro-ci, nous touchons à une sorte de thème synthétique : « *seule la vie est féconde* », qui résume assez bien l'ensemble des positions fondamentales de la revue. Les illustrations (surtout celles des arbres en fleurs, aux pp. 2 et 3) sont là pour exprimer ce thème, dont la discussion risquerait de nous mener fort loin. (Il faudrait l'affronter au thème de l'inépuisable fécondité *de l'esprit,* au thème de la *loi* de l'esprit, si claire et si précise dans sa fécondité même [1]) et qui *conduit* la vie à sa plénitude.)

Nous nous contenterons de noter avec un intérêt un peu étonné la présence dans ces pages d'un certain nombre d'expressions tirées de notre propre appréciation de l'*Art Sacré* (pp. 3, 10, 13, 15, 16; cfr. *A. E.,* nº 107-108). Serait-ce là de sa part une sorte de réponse et donc l'amorce d'un dialogue ?

Nous aimerions le croire. Nous aimerions savoir à nos côtés ce frère un peu lointain, un peu têtu, passionné de douceur, frémissant de passion, mais pur, sensible et fier. Et dont aucune parole ne nous demeurerait indifférente...

---

[1]) L'expression est empruntée au livre autobiographie de Louise Rinser : « Les anneaux transparents » *(Die gläsernen Ringe).*

Petite fille, l'héroïne se sentait déchirée entre la fascination *d'un grand jardin sauvage* où sa sensibilité s'exaltait, et l'influence pacifiante, grandiose, sévère (et cependant pleinement humaine) *d'une architecture :* celle du couvent très ancien où elle avait été recueillie.

Après une adolescence assez orageuse passée à la ville, elle revient un jour au monastère, et s'amuse, comme autrefois, à jeter de petites pierres dans l'eau du bassin, afin de voir se dessiner à sa surface « les anneaux transparents ». La limpidité et la rigueur de ces anneaux lui apparaissent cette fois comme le symbole de sa vocation spirituelle :

« Les anneaux glissaient sans bruit sur le miroir de l'eau, revenaient, s'entrecroisaient, formaient des figures d'une précision merveilleuse. Je compris alors, pour la première fois, que ce ne serait pas la sourde et confuse souffrance de la créature, mais la loi rigoureuse et claire de l'esprit qui conduirait ma vie. » *(« Da erkannte ich zum ersten Male, dass nicht das wirre dunkle Leiden der Kreatur, sondern das scharfe klare Gesetz des Geistes mein Leben leiten würde »,* p. 251.)









EXPOSITION DE BRUXELLES

Dans un article à la fois très subtil et très perspicace de la revue *Streven* (décembre 1958, pp. 203-208), le R. P. Vander Kerken nous offre, sur la signification véritable de l'Exposition de Bruxelles, quelques réflexions dont nous voudrions reprendre l'essentiel.

Pour lui, *Bruxelles 1958* a été beaucoup moins une « exposition » au sens habituel de ce mot qu'un événement, une *expérience* à laquelle le monde entier s'est senti intéressé et qu'un nombre considérable d'hommes, de femmes et d'enfants ont voulu vivre *à sa source.*

Car il faut reconnaître que cette énorme concentration d'intérêt n'a pas porté principalement sur la valeur objective d'un *inventaire,* ni sur les perspectives que celui-ci ouvrait à l'homme de demain. C'était bien là, peut-être, le thème *théorique* de l'Exposition. Mais l'on peut dire sans impertinence que (si l'on excepte quelques sections fortement spécialisées comme le Palais de la Science, « Cinquante ans d'Art Moderne », le Pavillon des Communications ou celui de la C.E.C.A.), le monde des *objets* exposés ne répondait à ce thème que d'une manière assez imparfaite. Ces objets étaient d'ailleurs tellement nombreux qu'il eût été impossible d'en prendre véritablement connaissance.

En fait, l'*Exposition* proprement dite n'a donc pu être à Bruxelles qu'une sorte de prétexte, ou mieux encore, de cadre, de décor pour le vrai spectacle qui allait s'y épanouir (le seul aussi auquel on venait vraiment participer) : celui d'une *présence humaine,* extraordinairement dense et extraordinairement unanime, dont le but dernier n'était au fond que *d'être là,* réunie, et de prendre conscience de tout ce que cette réunion impliquait.

Pour le R. P. Vander Kerken, l'Exposition de Bruxelles a donc été, au sens très humain et très riche du mot, une sorte de *grande fête* organisée « autour » d'un thème universel.

Et nous pourrions y retrouver toutes les valeurs propres à la fête : le caractère d'*exception* (avec sa longue période de préparation et finalement son retour à la vie normale), le caractère de surabondance et de bienveillance exubérante et jusqu'à ce caractère d'*anticipation* (un peu caricaturale...) qui porterait ici, sans aucun doute, sur le grand rassemblement universel des peuples dans la Cité de Dieu. Nous avons donc toutes les raisons de croire que c'est bien dans la valeur *festive* de « Bruxelles 1958 » que réside le secret de cette joie spontanée, de cette satisfaction presque enfantine éprouvée par tous les visiteurs qui voulaient bien ne pas se montrer trop critiques ou trop cérébraux.

Et c'est le même critère qui permettrait finalement de discerner les meilleurs pavillons nationaux : ceux qui, sans doute, (comme les pavillons allemand, japonais, autrichien, ou les pavillons nordiques) ont réussi à exprimer, par l'humanité même de leur architecture, de leurs intérieurs et de leurs jardins, un peu du climat humain des pays qu'ils représentaient, et comme une parcelle transparente du mystère de leurs *fêtes intimes.*

Nous aurions bien d'autres considérations encore à tirer de l'article du P. Vander Kerken. Contentons-nous d'y renvoyer ceux d'entre nous qui seraient tentés de croire (comme les collaborateurs de la revue *Construire,* si durs et si sèchement intellectuels dans leur « bilan » du numéro de janvier), que l'Exposition de Bruxelles a été une sorte de désastre. Il est bon qu'ils sachent *où trouver* la preuve inéluctable du contraire.

D. Frédéric DEBUIST.



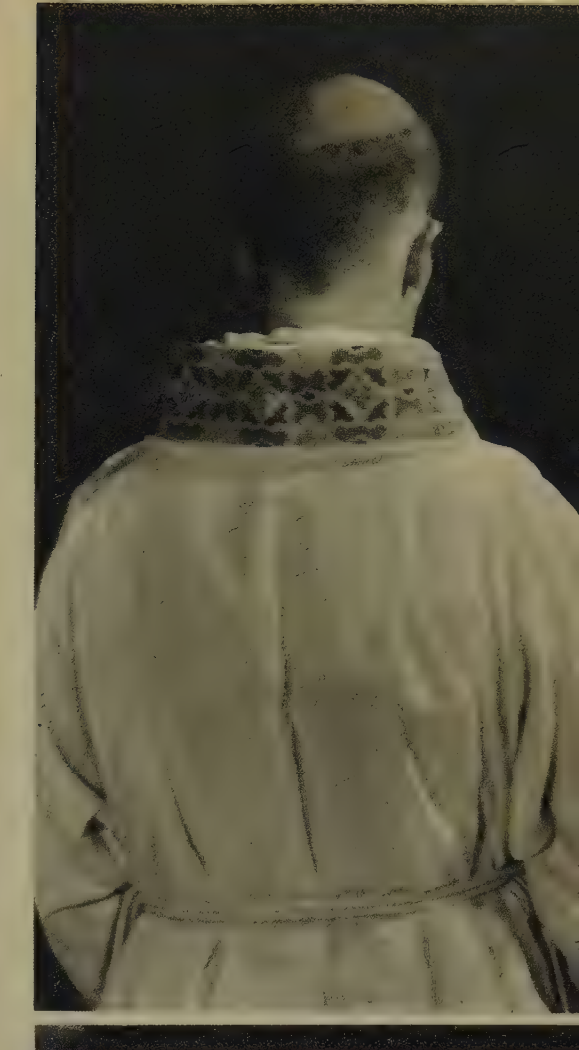


Exposition de Bruxelles. Page de gauche : 1 et 2. Pavillon du Japon. 3. Angleterre. La « bibliothèque ». 4. Norvège. Salle de gymnastique pour enfants. Page de droite : 1. Turquie. Mosaïque de l'entrée. 2. Le Roi et la Reine. Sculpture de Henri Moore à l'extérieur du pavillon anglais, face à la Turquie. 3 et 4. Allemagne Fédérale (Photos F.D.).



Sur cette très belle tête de Saint Etienne, de Jean Fouquet, on voit à la fois le rôle d'achèvement de l'amict et le parti décoratif qu'on peut en tirer en l'ornant. (Photo Alpina)

A PROPOS DE L'AMICT ET DU SURPLIS



L'AMICT

PETITE pièce du vestiaire liturgique qui, semble-t-il, ne pose pas de problème. Qui en pose cependant, pour peu qu'on ait souci à la fois de la beauté du vêtement liturgique et de la signification historique de sa structure.

Selon sa destination primitive, l'amict est un carré de toile que le ministre sacré adapte sur sa tête, puis rabat dans la nuque, et qui se pose ainsi comme un col sur le vêtement liturgique. Cette disposition est encore nettement prévue dans le Pontifical, où il est dit (Ordo XIV) que l'amict se rabat *après que le pontife ait revêtu la chasuble*. Malheureusement, l'usage s'est introduit chez les prêtres de rabattre l'amict immédiatement, c'est-à-dire de ne le poser qu'un instant sur la tête (par un geste qui n'a plus aucun sens) pour l'introduire ensuite dans le col de la soutane. Cette habitude a été entérinée par une rubrique du *Ritus celebrandi*. C'est fâcheux. Ce n'est pas irrémédiable. Les rubriques, elles aussi, ont leur histoire, et connaissent une évolution. Au demeurant, on prend aujourd'hui avec certaines d'entre elles des libertés qui n'ont pas toujours autant de justification que n'en aurait le retour au port logique de l'amict par-dessus la chasuble.

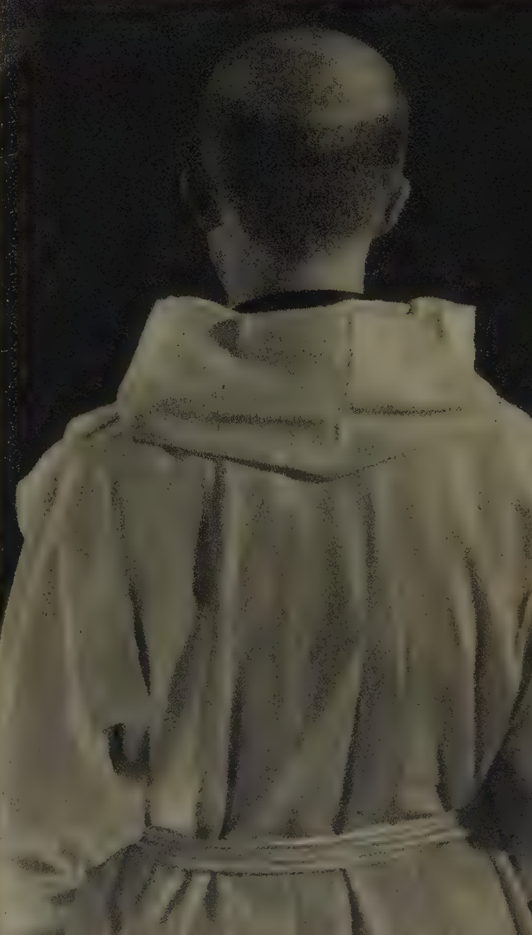
Logique : par son histoire, nous l'avons dit. Par son commentaire dans la prière indiquée au moment de le disposer, et où on le nomme : *galea salutis*, le casque du salut. On ne porte pas un casque, fût-il de toile, sous la vareuse... Et aussi par une logique d'esthétique.

Un vêtement a besoin d'un achèvement au cou. Surtout quand il est composé, c'est-à-dire quand il comporte un vêtement de dessous et un vêtement de dessus. Le veston laïque laisse apercevoir la chemise, croit-on que c'est sans raison ? Plus le vêtement est « habillé », plus il est noble, par son tissu, sa décoration ou son ampleur, plus aussi l'achèvement au cou doit être marqué. La chasuble qui s'arrête court sur un cou étroitement cravaté de blanc n'a pas un achèvement suffisant, et cela se sent, car tout le monde se rend compte que cela n'est pas beau.

Les religieux dont le vêtement ordinaire comporte un capuchon portent un amict qui recouvre ce capuchon et se rabat sur la chasuble. Et tout le monde s'accorde à trouver que c'est plus beau. Non parce que c'est un capuchon, mais parce que c'est un achèvement mieux proportionné et d'un volume qui équilibre l'aspect général du vêtement. Tel est le rôle et tel devrait redevenir la place et la valeur de l'amict.

Une suggestion pratique. Pour que l'amict tombe bien et plus facilement, qu'on fasse un peu plus longs les cordons qui servent à le fixer et qu'avant de nouer ces cordons autour du corps, l'officiant se les croise d'abord autour du cou ; ils enferment ainsi la partie supérieure de l'amict, qui recouvre la tête, et qui se rabattra beaucoup mieux.

Cette nécessité d'un achèvement au cou, on la sent si bien que, pour les aubes qui se portent seules, comme l'usage s'en



Ci-contre : Les deux caractères décoratifs de l'amict rabattu. 1. L'amict est paré d'une garniture rigide assortie à l'orfroi de la chasuble ou rappelée dans une garniture au bas et aux manches de l'aube. 2. Non paré, et retombant souplement, l'amict acquiert une valeur décorative par son drapé.





1. Lorsque l'amict est rentré dans le col de la soutane, comme c'est le cas ici, la chasuble manque d'achèvement au cou, elle a un air « guillotiné » qui est fort désagréable. Les couturières de goût s'en rendent compte et y portent un remède assez arbitraire en parant la chasuble d'un col, comme le fait parfois la Sœur Flüeler, ou, comme Vanves dans le cas présent, en décorant sa partie supérieure. Notons par parenthèse que la coupe de cette chasuble marque un progrès sur le modèle « gothique » en donnant un certain drapé sur les bras; le dos, malheureusement, reste plat. Depuis, l'atelier des Bénédictines de Vanves a d'ailleurs adopté le modèle drapé. 2. L'achèvement, ici, est excellent, mais il s'agit d'un capuchon : solution qui ne vaut pas, sauf fantaisie injustifiée, pour les prêtres séculiers. (Photos Bernès Marouteau)

est répandu pour les acolytes et les petits chantres des manécanteries, on voit de plus en plus des capuchons que rien d'autre ne justifie. Rien d'autre, et il est un peu agaçant de voir les acolytes, les petits chantres, les communiants et jusqu'aux communiantes affecter, on ne sait vraiment pas pourquoi, une allure monacale. C'est tout simplement parce que l'aube a besoin d'un achèvement. Qu'on lui mette donc l'amict qui est prévu pour cela, et qui, rabattu, sera d'un effet excellent, sans qu'il soit nécessaire de lui donner la forme d'un capuchon.

Un mot encore sur l'amict rabattu. Sa valeur décorative peut lui être donnée de deux façons. Ou bien on l'orne d'une garniture rigide — en broderie, par exemple, (cfr le S. Etienne de Fouquet, p. 172) — sur la partie qui se rabat. Ou bien on ne le décore pas, et la valeur décorative viendra des plis qui se forment lorsqu'il est rabattu.

Rappelons ici que toutes les indications pour la confection de l'amict, paré ou non, ont été données dans l'O.L. N° 20 (A.E. 3/1954).

E SURPLIS

L E modèle de surplis que nous avons donné il y a dix ans (O.L. N° 5, E. 2-3/1949) a été, depuis, adopté en nombreux endroits, et nous nous en jouissons. Ce modèle a pour lui une ande simplicité : pas de fronces au col, s manches droites, pas de dentelles ni broderies. Mais cette simplicité, on urrait dire qu'elle joue aussi contre i, en ce sens que les moindres modi-cations qu'on voudrait y apporter lui font perdre tout son caractère. Quand un vêtement est d'un modèle très composite, il est aussi susceptible de bien des modifications de détail. Mais s'il est simple, c'est le modèle lui-même que l'on modifie par le moindre changement. Si nous tenons à ce qu'on prenne tel quel notre modèle de surplis, ce n'est pas parce que nous sommes exagérément pointilleux, c'est parce qu'il n'est ce modèle que tel quel ; et nous préférerions qu'on en prenne un autre plutôt que de dénaturer celui-là.

Un des caractères principaux de ce surplis, c'est sa longueur. Il s'agit en effet d'un vêtement *long,* mais aussi d'un vêtement *de dessus,* puisqu'il se porte sur la soutane (qu'il s'agisse du prêtre ou des acolytes) ; c'est-à-dire que sa longueur ne va pas jusqu'aux pieds, mais doit laisser



Ci-dessus : Quoi de plus noble que ce surplis aux justes proportions, aux plis tombant naturellement ? (Photo Art d'Eglise). A gauche : Groupe d'acolytes revêtus du même modèle de surplis, à St-Michel de Bonn. On n'y regrette qu'un peu trop d'amidonnage !



Ci-dessus : Groupe d'acolytes en surplis, à St-Ingbert, en Sarre. Surplis de notre modèle, mais raccourcis, surtout pour les plus petits. Du coup, la .. marge .. noire de la soutanelle n'est plus une marge, le surplis n'est plus le vêtement principal — et l'œil est désagréablement impressionné par cette fausse proportion (Photo Hönemann).

apparaître, au bas, le vêtement (soutane) sur lequel il est porté. Ceci dit, il est clair que la partie de la soutane qui dépasse ne doit être qu'une « marge ».

On a malheureusement, et depuis longtemps, pris l'habitude de faire des surplis très courts. En même temps, la longueur des manches diminuait jusqu'à devenir ces minuscules ailerons plissés en accordéon qui ridiculisent encore si tristement les ministres sacrés, dans tant de paroisses et de cathédrales...

Ces surplis rabougris, plus personne, sans doute, ne se trouvera pour les défendre du point de vue esthétique. Mais nous savons pertinemment que les raisons d'esthétique ne sont pas celles qui, d'ordinaire, touchent le plus les membres du clergé. L'objection que l'on nous ferait bien plutôt serait d'ordre pratique. « Au moins, ces petites manches ne gênent pas ! » Double réponse.

1° — Quand on croit — en l'occurence — ne pas se soucier de l'esthétique, on fait une confusion. En disant : esthétique on pense : enjolivement. De là que ceux qui en ont le souci sont plus à craindre que les autres... Car alors, on veut donner de la beauté au surplis en y *ajoutant*, soit des dentelles (mais c'est passé de mode), soit (et ce n'est pas passé), des motifs brodés, symboliques ou non, de couleur ou non — et là, vraiment, tous les goûts sont dans la parure...

En réalité, l'esthétique, dans un sens plus pur et plus digne du caractère liturgique, concerne, non pas l'ornementation surérogatoire d'un vêtement, mais son *type* même, c'est-à-dire sa justesse et sa pureté de forme et de proportions. Et de cela, il importe de se soucier, non pour être ou parce qu'on serait esthète, mais pour donner au décor liturgique son caractère propre.

2° — « Mais cela gêne ! » Voire. Tout ce dont on n'a pas l'habitude est gênant. Prenez-en donc l'habitude... Et puis... Quand un ambassadeur va présenter ses lettres de créance à un souverain, il ne s'habille pas comme pour aller tondre sa pelouse, et, certainement, il est beaucoup moins à l'aise. L'exemple est un peu forcé, bien entendu ; le vêtement de cérémonie d'un ministre sacré ne lui demande pas un tel effort ; c'est pourtant dans la même logique qu'il faut voir la justification de la petite gêne que comportent les vêtements liturgiques.

Rappelons que nous avons donné dans une planche d'atelier parue en encart dans notre N° 4 de 1953 les indications pour la coupe du surplis, avec les proportions suivant les tailles, dont trois tailles pour enfants.

Dom Samuel STEHMAN.

(Vervolg van bldz. F)

Twee zaken waren nodig : de gemeen-hap moest nader kennis maken met architekt en op zijn beurt moest ze een zo nauwkeurig mogelijk in-cht krijgen in het benediktijns leven als dit konkreet gerealiseerd werd in . John's. Dan begint een uitgebreid iderzoek dat gans een serie vraag-ukken behelst : de mogelijke ligging, soort kerk welke men verlangt, de tekenis en vooral de ligging van de ıpittelzaal... en eerst en vooral, het gemene plan opmaken. Na meerdere aanden werk en meerdere metamorfo-n van het gehele plan, werd dit aan t konvent voorgesteld in de histori-he zitting van 28 januari 1954. Het vat reeds de makette van de kerk, in één abdijvleugel en van de bijbe-orende gebouwen.

Behalve de specifiek architekturale arakteristieken van dit plan, gaven er vee dingen daaraan een merkwaardig lang en originaliteit. Eerst en vooral oreidde het bouwprogramma zich uit ver een tijdspanne van honderd jaar. ervolgens, en dit is dan een vondst ın Marcel Breuer, zouden de werken de volgende manier geschieden : het e gebouw zou slechts worden afge-oken na het voltooien van het nieuwe ouwwerk dat het eerste zou vervan-n, zodanig dat de algehele bedrijvig-eid van de abdij op geen enkel ogen-ik gehinderd zou worden. En dit was ıkel mogelijk indien men op de plaats in een bepaald element, de bouw oorzag van een ander element en zo erder.

Wanneer alles beslist en goedgekeurd as, begonnen de werken met de bouw ın de nieuwe abdijvleugel die einde 954 in gebruik genomen werd. Het ormt een indrukwekkend horizontaal ouwwerk van ongeveer 90 meter lang. en vindt er : kamers voor de bejaar-paters, het abtsverblijf, de rekrea-ezalen van de paters, van de klerken de broeders, de slaapzalen van de ngeren en hun studiezalen, een reeds ınzienlijk aantal kamers voor de pa-rs en gastenverblijf.

Aan de bouw van de kerk werd on-ngs begonnen. Verschillende kleine ijzigingen werden aan het plan aan-bracht. In plaats van het voorziene duizendtal plaatsen zal zij er 2100 be-vatten, verdeeld in 200 koorstoelen voor de monniken, 100 voor de broeders en 1800 plaatsen voor de studenten waar-van 1250 in het schip en 550 op het balkon dat aan het oorspronkelijke plan werd toegevoegd.

Een lichte kromming werd gegeven aan de laterale stutten van de kerk om het wat strenge van de eerste vorm te verzachten. Het « signaal » werd herte-kend evenals de glazen muur die daar tegenover staat.

De kerk zal bovendien een ruime krypte bevatten waarin men zal aan-treffen : de kapel van de broeders, met een koor van 100 plaatsen, een kapel voor de studenten van de « high school » die 500 plaatsen zal bevatten (die ka-pel zal ook kunnen dienen tot parochie-kerk en tot kapel voor retraitanten); tenslotte 34 kleine kapellen voor de pri-vaatmissen der monniken. Interessant detail : elk van die 34 kapellen zal een sakristijkast bevatten, dit om de be-lemmering van een grote sakristij waarin 34 priesters zich tegelijkertijde zouden aankleden, te voorkomen.

De kerk is naar het Zuiden georien-teerd. De glazen muur van de voorge-vel geeft dus uit op de noordkant. Dit is de reden van het « signaal » dat wij vermeld hebben en dat bovendien als klokketoren gebruikt wordt — met mis-schien de akoestische hinder dat de klokken niet hoog genoeg zullen ge-plaatst zijn. Maar de werkelijke funk-tie van dit architektonisch element dat een zeer mooie lijn heeft, is : het licht ontvangen op zijn zuidelijk vlak en het te weerkaatsen zoals een scherm, op de glazen muur van de kerk.

Zullen wij een oordeel vellen over de architektuur van deze kerk ? Wij be-kennen dat, na dit soort epos dat aan de oorsprong ligt van die plannen weer-gegeven te hebben het ons tegen de borst stuit deze te bekritizeren, te meer dat alles nu beslist is en de bouw be-gonnen. Wanneer de kerk voltooid zal zijn, hopen wij foto's te kunnen afdruk-ken aan de hand van dewelke het ge-makkelijker en ook redelijker zal zijn, te oordelen.

Wat er ook van zij, tenslotte zal het werkelijk bewijs van het slagen van de nieuwe St. John's gegeven worden over honderd jaar... Maar wat nu reeds zeker is, is dat de onderneming — dit zo sympatieke, door een gemeenschap beleefde avontuur — op zichzelf reeds een verwezenlijking is die hoopvol stemt.

Dom Samuel STEHMAN.

De inlichtingen van dit artikel wer-den ons vooral verstrekt door het werk van Whitney S. Stoddard, **Adventure in Architecture**, Ed. Longmans, Green & Co., New York, 1958 (127 p. met 126 illustraties, waaronder 25 tekeningen en plannen van M. Breuer). De opmer-king aangaande de klokken werd ons gedaan door Mej. Adé de Béthune, van Newport (Rhode Island), artiste van belgische oorsprong, zeer gekend in de beweging van de gewijde kunst in de Verenigde Staten, waarvan zij één van de meest aktieve promotors is.

Marcel Breuer werd geboren in Hon-garije in 1902. Na studies in het « Bau-haus » van Weimar, werkt hij vervol-gens in dit van Dessau. Hij vestigt zich in de Verenigde Staten in 1937 en wordt amerikaans burger in 1944. Ondertus-sen werkt hij in nauwe samenwerking met Walter Gropius. Het meest gekende van zijn recente werken is het UNESCO-gebouw te Parijs, waar hij samenwerkt met Bernard Zehrfuss en Pier Luigi Nervi.

Onder de hedendaagse architekten kan Breuer misschien niet als de meest geniale maar toch als de meest even-wichtige aanzien worden.

DRIE BRIEVEN OVER DE KAPEL TE HEM

Van drie der voornaamste uitvoerders van de kapel te **Hem** ontvingen wij brieven. Wij achten het de moeite waard, onze lezers kennis te laten ne-men van deze brieven. Het lijkt ons dat vooral de meningen van de archi-tekt en van de schilder-glazenier elkaar aanvullen.

Eerst een kleine bemerking van onze kant. Het spijt Manessier dat men zijn naam geeft aan de kapel die, volgens de bedoeling van de bouwers de naam van « kapel van de H. Theresia » moest dragen. Hier heerst een kleine verwar-ring. Een kapel draagt niet ter zelfder

titel noch op hetzelfde plan de naam van de heilige aan wie zij is toegewijd, en de naam van de kunstenaar die terecht of ten onrechte als de voornaamste auteur wordt aanzien. Die twee verschillende wijzen van spreken schaden dus mekaar niet.

Het staat vast dat Manessier klaarblijkelijk een bescheiden werk heeft willen scheppen, dat als doel had de volle aandacht naar het onderwerp te leiden. Wij menen dat het hem niet moet spijten dat niettegenstaande alles, zijn werk getekend is door een persoonlijkheid welke men moeilijk kan negeren.

Om uit de grote religieuze werken een voorbeeld aan te halen, grijpen wij naar de « Mattheuspassie ». Ontegensprekelijk leidt dit werk de ziel naar Christus, maar niettemin kunnen wij niet over het hoofd zien dat we hier voor een meesterwerk van Bach staan.

De kunst heeft haar manier van gebed zijn, uitgenomen als zij gewild stilte is. De nederigheid van de kunst ligt niet in het zich verootmoedigen maar wel in het aanvaarden van haar benadering, van haar middelen die tevens begrenzen, en zelfs van dit beetje **bedrog** dat eigen is aan elke menselijke expressie; het wonderbare echter ligt in het feit dat het bedrog van de kunst in dienst staat van de waarheid.

D.S.S.

Geachte Heren,

U bent zo vriendelijk geweest mij een nummer te laten geworden van uw tijdschrift, waarin U zo mooi het kerkje van **Hem** voorstelt. Ik dank er U hartelijk voor.

Met een bijzondere interesse heb ik ook de tekst gelezen die met deze presentatie gepaard gaat.

Wanneer ik, in wat volgt hierop enkele bemerkingen maak, hou ik er aan uitdrukkelijk te zeggen, dat ik het tenzeerste op prijs stel dat U ook enkele gewettigde kritieken uitgeoefend hebt.

Neemt U dus mijn bemerkingen enkel op als de voortzetting van een door U begonnen dialoog.

U meent dat een meer uitgesproken scheiding van altaarruim en plaats voor de gelovigen nodig geweest zou zijn. Die mening is zeker vatbaar voor diskussie. In de kerken welke ik in de laatste tijd gebouwd heb (Bern, Biel, Winterthur, Birsfelden) heb ik inderdaad sterk die scheiding uitgedrukt. Oorspronkelijk had ik ook voor **Hem** tenminste een duidelijke begrenzing van het altaarruim voorzien. Naderhand heb ik dit idee laten varen bij de gedachte dat dit voor een kapel (U zelf zegt immers ook dat het hier slechts om een kapel gaat) te sterk benadrukt zou zijn. Overigens ben ik van mening dat het de moeite zou lonen de vraag op te lossen hoe en hoever de scheiding van die twee ruimten moet uitgedrukt worden in de architektuur. Wat doorslaggevend is, is toch de zekerheid, het gemeenschapsgevoel niet te verliezen.

Uw essentiele opwerping echter, namelijk dat het evenwicht tussen de architektuur en de plastische kunst gestoord is, lijkt mij in elk geval ontegensprekelijk gegrond. Ik meen echter dat de oorzaak daarvan niet gezocht moet worden in het feit dat twee te sterke persoonlijkheden hier aan het werk zijn geweest. Het zou juister zijn voor te houden dat die nieuwe manier van werken, in gemeenschap vanaf het beginpunt, nog niet volkomen bevredigd heeft. Dat is ook niet zo verwonderlijk; wij staan immers slechts in het begin van het nieuwe Team-werk in de architektuur. In dit bewuste geval kwam daarbij, dat de opdrachtgever, die een zeer grote verzamelaar is van schilderijen, zeer veel bijgedragen heeft om aan de plastische kunst een sterk overwicht te geven.

Het zou zeer interessant zijn eens een breedvoerige studie te maken over de mogelijke samenwerking van de verscheidene kunsten.

Mag ik tenslotte nog aanmerken dat er in uw afbeelding ook tekort gedaan werd aan het werk van de architekt. Werk dat inderdaad van nature uit niet zozeer wordt opgemerkt als het werk van een beeldhouwer of schilder.

Zijn echter volgende punten niet belangrijk :

— Het in zijn kader stellen van de kapel (spijtig genoeg werden de omgevende bakstenen huizen waarop ik me effektief gebaseerd had, tegen mijn wil in, nadien gekalkt, en hebben zo afbreuk gedaan aan het geheel).
— Het aanleggen van de toegang tot de kapel.
— Het aanleggen van het voorplein (iets dat in Frankrijk bijna telkens verwaarloosd wordt).
— De vorm en struktuur van de toren in verband met deze van het voorportaal.
— De plaatsing van het paasvuur.

Ook het ruimtelijk vastleggen van de altaren, van het beeld van de H. Theresia, van het wandtapijt dat boven het hoofdaltaar hangt; dit alles zijn toch wezenlijke elementen van het uitdrukken in de ruimte en dus van kunst.

Ik meen dat juist daarin een essentiele vooruitgang werd gemaakt ten opzichte van Assy, zonder dat de architekt in het tegenovergestelde uiterste is gevallen, dat erin zou bestaan die dingen nu in de bijzonderheden zelf te willen realiseren. Hij heeft echter een kader geschapen waarin beeldhouwer en schilder zich in alle vrijheid hebben kunnen uitdrukken.

Maar ik herhaal : deze bemerkingen halen mijn goedkeuring van uw tekst niet neer, noch evenmin de vreugde welke deze mij heeft verschaft.

Hermann BAUR.

P.S. — Ik wil van deze gelegenheid gebruik maken om U mijn instemming te laten kennen met de beoordeling welke U geeft over Syracuse. Mijn inziens ook, is de beslissing van de jury niet juist en het ontwerp van von Branca had moeten de voorkeur hebben.

Eerwaarde Pater,

Zo juist zag en las ik uw nº 104 dat handelt over de kapel te **Hem.**

Ik houd er aan U mijn dank te betuigen voor de hoge kwaliteit van uw studie.

De foto's zijn uitstekend en zeer sprekend; de tekst is zeer rijk en bijbrengend.

Ik aanvaard uw eerst kritiek voor de mozaïek van de luifel :

1. Ik dacht dat het onderste blauwgrijze cement veel beter zou gaan met het oranje.

2. Ik had in mijn atelier als staal twee bakstenen om de schakering cement-baksteen-mozaïek voor te stellen, en ik had mij de muur veel meer violetachtig voorgesteld dan dit in werkelijkheid gebleken is.

Die muur is overigens een buitengewone vondst van Hermann Baur en ik aanzie zijn werk als een meesterstuk van cementwerk. Ik hoop dat met de tijd de wisselwerking baksteen-mozaïek beter zal uitvallen en dat de jaren mijn vergissing zullen bijwerken.

Wat de tweede kritiek betreft, ik vind haar slechts ten dele juist. Ik geloof niet dat ik Baur's werk in de schaduw heb gesteld; integendeel meen ik dat er tussen ons een evenwicht is tot gestand gekomen.

Baur, met wie ik gewerkt heb in Zwitserland is voor mij sinds tien jaar, een waardevol vriend die ik zeer hoog acht. Wij zijn er altijd in geslaagd slechts dan een beslissing te treffen aangaande een bepaald element van dit werk, na menigvuldige gedachtenwisselingen en na een volledig akkoord én van onze wederzijdse vrijheid én van onze wederzijdse druk, — dit in een geest van eerbied en van ontvankelijkheid. Aldus hebben wij gezamenlijk aan de vensters en de grote lichtgaten verzaakt. Wat ik eerder zou verwijten aan die muren is een te grote bescheidenheid in hun volmaakte integratie. Overigens ben ik bezig de mogelijkheid te bestuderen om aan die materie veel meer omvang te geven, om haar meer als « muur » te doen uitkomen. De opmerking welke U maakt op het einde van uw artikel en die aanleiding geeft om aan deze kapel de naam « kapel van Manessier » te geven, is voor mij zeer pijnlijk. Ons aanvankelijk idee ligt helemaal in de geest juist, van wat U zo goed uitdrukt op de pp. 86 en 87. Welnu, ik verzeker U dat, indien U het prachtige Christusgelaat van Rouault wegneemt, de betekenis van de kapel totaal vervalst wordt. Wat wij er hebben willen van maken, is uitsluitend, een kapel ter ere van God en van de H. Theresia van het Kind Jezus en van het Heilig Gelaat, voor wie ik persoonlijk een onmetelijke vriendschap en erkentelijkheid draag. Spijtig genoeg, heeft de pers (tijdelijk, hoop ik)

er reeds de « kapel Manessier » van gemaakt — en U bekrachtigt dit eens te meer...

U handelt niet over de vloerbelegging die, door zijn schittering, een wat « hoogmoedige » trek geeft aan het geheel. In de mate dat ik de bakstenenbouw van Baur juist en geslaagd vind betreur ik de te grote verfijning van de vloerbelegging, en ik meen dat de glasramen ten volle hun rustige en ingetogen uitdrukking zouden hebben zonder haar weerkaatsing die aan de algemene atmosfeer schaadt. Wat dunkt U ?

In elk geval houd ik er aan U te danken voor uw nummer dat zeer nauwkeurige inlichtingen verstrekt over ons werk en dat zulke verantwoorde opinies en kritieken weergeeft over een werk dat op de eerste plaats menselijk en gemeenschappelijk heeft willen zijn, en dus, helaas, zeer onvolmaakt, zoals wij zelf... niettegenstaande ons vurig betrachten.

MANESSIER.

Eerwaarde Pater,

De studie welke U over **Hem** gemaakt hebt, is mij buitengewoon bevallen. En uw besluit is juist : « twee befaamde scheppers, waarvan de ene zich heeft moeten richten op de andere ». Manessier heeft dit ingezien, wanneer hij als eenmaker Rouault aangebracht heeft.

Ons atelier heeft Rouault vertolkt, zoals een pianist Bach of Mozart moet vertolken. Men moet doordringen in hun waarheid en toch onderworpen blijven. Die les werd mij gegeven toen ik tien jaar oud was, door mijn grootvader, één van Mozart's grootste vertolkers : Lucien Fugère van de Opéra-Comique. Ik heb gehandeld als Grootvader Fu, wanneer hij Papageno vertolkte. En ik ben er toch toe gekomen, alles wat ik van mezelf aan Rouault wilde toevoegen, te verwerpen, omdat ik het recht niet had in zijn werk te verschijnen. En dit is een grote bekoring voor de mens.

Uw oordeel over ons wandtapijt is vol lof. Het heeft mij verrast en getroffen. Het is één van de stevigste mijlpalen op onze moeilijke weg, en U geeft ons nieuwe moed om iets anders aan te vatten, op een andere wijze. Wij zijn gereed.

J. PLASSE LE CAISNE.

MAREK SZWARC

In het nummer 104 van **Art d'Eglise** waren meerdere bladzijden aan deze beeldhouwer gewijd. Louis Van den Bossche zei in de tekst, waarin hij Szwarc voorstelde, dat zijn kunst « door zijn konkreet-menselijke (« charnel » in de zin, die Péguy aan dit woord geeft) konstruktie aan het tijdperk van de Wet en van de Profeten, en door zijn licht aan dit van het Vlees gewordene Woord doet denken ».

Marek Szwarc stierf te Parijs op 28 december 1958. Hij was 66 jaar oud. Het is niet zonder ontroering, dat de talrijke vrienden van deze schone kunstenaarsfiguur en van deze zeer innemende mens zijn schielijk overlijden vernomen zullen hebben.

De Kerk viert op 28 december, het feest van de Heilige onnozele Kinderen. De dubbelzinnige betekenis, die onze moderne taal aan het woord « onnozel » geeft, is er de oorzaak van, dat men over deze heiligen, vaak met een eerder grove ironie spreekt. Péguy, heeft in onsterfelijke bladzijden gelukkig een nieuwe traditie ingezet. Het is schoon, voor een christen, die uit het volk van Israël stamt, zoals Marek Szwarc, deze wereld te verlaten, op de dag, waarop die joodse kinderen gevierd worden, die door het storten van hun bloed de eerste getuigen van Christus waren.

Geve de Heer, dat hij die Hem in zijn werk, als in zijn leven zocht, de eeuwige schoonheid in zaligheid moge aanschouwen.

ENGLISH TRANSLATION

THE NEW SAINT JOHN'S

We take the liberty to refer our english speaking readers to the books from which the items of this article have been extracted : *Adventure in architecture*, by Whitney S. Stoddard, Longmans, Green and Co, publishers, New York, 1958, and : *To praise the living God,* a booklet published by the North Central Publishing Company, St. Paul, Minnesota.

Marcel Breuer was born in Hungary in 1902. After studying at the Weimar « Bauhaus » he worked for the Dessau's. Living in the United-States since 1937, he became American citizen in 1944. Meanwhile he worked in close collaboration with Walter Gropius. The best known of his recent works is the UNESCO building in Paris, where he worked in collaboration with Bernard Zehrfuss and Pier Luigi Nervi.

Amongst the great architects of the present ime, Breuer, may be considered not perhaps as the most endowed with genius, but with poise.

THE HUMAN SIGNIFICANCE OF FEAST

Under this title, we mean to analyse or rather to comment freely enough upon Father L. Vander Kerken S. J.'s short essay, which has been published three years ago in the dutch magazine *Dux* (June 1955, pp. 235-243).

Although it may not be an easy task to find the adequate translation for the flemish title (« De feestvierende mens », or, in french, « L'homme festif », that is to say man's action of participating in a feast), what is meant remains quite clear. It invites us to step into the human universe of Feast, with the rules, the values and the deep underlying signifiance peculiar to it, and thus to see man under a new light where he appears as a being created for « Jubilation » — a being capable of celebrating in an expressive way the main events of his life and of tasting already on this earth some of the joy held by eternity.

We shall not lay stress upon the fact that there are many connections to link this subject to art and liturgy, for it is too obvious and does not require any further development.

1. The first thing which strikes us when we happen to participate in a feast, writes Father Vander Kerken, is its character of exception. Any feast, however unassuming it may seem, breaks up the normal pattern of time. It opens a window in the wall of our daily life,

and we find ourselves being pulled out of our usual routine world, pushed into a different universe where the rules, the conventions and the values are not the same. Many signs point out the fact : a feast will be for instance prepared a long time in advance. These preparations are enough in themselves to upset the rythm of our life and to fill our heart with a mysterious joy (the same joy as Augustin Meaulnes felt when he looked at the carefully tended paths of the lost garden). On the other hand, we know also that the feast will come to an end and that we shall have to come back to our normal life. The correctness and the exactitude of our way of returning to it may even be a condition of the success of our participation to the feast : otherwise it would rapidly degenerate and could not leave the memory of a perfect achievement.

Such remarkable « before » and « after » should be enough to prove that a feast can only be of interest to a man as far as it is rare and stands aside frome the usual events of his life. But we shall have to go deeper into the subject to know why. What could be said is this :

If any feast worth of its name appears to be an exceptional event, the reason is that it is by its very nature intimately tied to an event or to a value equally endowed with this exceptional quality which the ceremony precisely tries to express. This point seems to us of such importance that we shall try to extract a definition from it : a feast is the exterior, concrete and symbolic manifestation through which a man finds the opportunity to become conscious of an event or of a value which is important to him. This manifestation may take many forms, but it will always keep the double aim of giving expression to a specially important human value (or thought at least to be so) and of embodying this expression in a concrete symbolism which is common to all. In other words, a feast will be bound to be a celebration and an act at the same time. This implies that there will always be an aesthetical side to it.

2. Father Vander Kerken's analysis reaches its highest point of fineness and precision when he tries to establish to which type of aesthetical category, to which kind of « mutation » of beauty the feast belongs. He begins by pointing out the fact that even in its most unassuming manifestations (private ceremonies for instance), a feast will always carry an overplus, a « superfluous » beauty. There must be a certain splendour about any kind of feast. It will thus synthesize two fairly remote qualities. First a distinctive elevation or exaltation which comes close to the notion of *sublimity,* without quite reaching it. (It comes from the fact, we believe, that in order to celebrate a value, it is necessary to have a particularly strong or even enthusiastic conciousness of it.) Then a very marked characteristic of approachability, of charm and of human communicability which makes us think of *grace,* but does not actually reach to the perfect enticement of it. The very aesthetical category to which a feast belongs gives us a mean of expression which participates simultaneously of grace and of sublimity : sublimity belonging to all spiritual values, and grace being proper to the concrete, quite « condescending » and externalized manifestation of the said values. This is the reason why a feast calls spontaneously for such qualifications as splendid, wonderful, admirable, and cannot be thought of without a luxury of shapes, sounds and colors.

3. We may now consider the concrete details of a feast. We shall meet again with all the characteristics which have been described until now.

Let us think of the clothes which we shall wear at the feast. Obviously, they will be more than a protection against cold or heat, and will not merely aim at giving us the rather impersonal elegance of a townsman. They will have to be brightly coloured, and to display a distinctive diversity, originality and even be gorgeous. (Let us remember the fancy waistcoat Meaulnes wore on the day of the « strange feast », and then brought back home and treasured as a relic.) Since the special costume we shall wear for the feast will not, by definition, merely obey to the rules of functional and practical life, we shall need more time to put it on, it will be more difficult to wear, and more artistry will be needed to do so. This will remain true for all types of feast. The dress will always have to express in its particular way the type of value, the spirit of the feast. This is quite striking in liturgy where the chasuble, the wide enveloping garment which singles the priest out of the crowd of attendants when he celebrates mass, varies in colour according to the meaning of the feast, although it never looses its solemnity. The priest should put it on with extreme care, and be able to wear it with art, even if it were to inconvenience him in some way. Let us finally point out the fact that in spite of its « gratuity », the festive costume does not escape from the requirements of order and composition. Its occasionally discordant originality should obey to the laws of harmony. (We shall remark in this connection that in our western civilisation it is the masculine costume which strikes the note of uniformity, and the feminine that of variety; for if many women were seen at a feast wearing the same dress, it would amount to disaster.)

Another important feature of the festive world is the festive board, the meal. Here again we reach at once beyond the limits of merely practical and functional things, and enter the field of symbolism. The banquet is always a display, and the table should be waited upon accordingly. A number of attendants will be required. From the purely utilitarian point of view, they could easily be done without, but they are quite essential to the feast which expresses itself in them and through them. This is why we find such a display of fine napkins and tablecloths, china, silver wares and crystal glass, flowers and fruit. Accordingly, the food will be exquisite and palatable, the courses abundant, varied, and beautifully laid out. If the feast is going to be perfectly successfull, they should even be super abundant, in order to give to the guest a feeling of complete satiety.

If we dare to make another reference to liturgy, let us think of the altar with its three large superposed cloth, the first of which reaches to the ground, and of its sober and still solemn perfection : pure linen widely spread, the large gold paten, the chalice (which is anything but a simple glass). In short, of the superabundant and infinitely satisfying fullness of the sacrificial banquet.

But this could lead us too far. We shall restrict ourselves to a few words on the festive conversation and on speeches mainly. They may range from the simple toast to the set speech, but they will always try to express the inner meaning of the feast, to glorify and magnify it, or they will attract the attention of a benevolent public on its most important features. Talking of this Father Vander Kerken suggests somewhat maliciously that there should be neither too much or to little of them, and that they should not exceed a certain lenght, to avoid on the one hand that the content of the feast be drained in one stroke, and on the other hand a tiresome dwelling on it.

Whilst speeches are the « official » expression of a feast, conversations — and eventually songs, danses and plays — are its unofficial connotation, its personal and spontaneous consequences. Here again, too much utilitarianism must be avoided. What will be said during those conversations will be in fact quite secondary. What will matter is the exchange in itself, and the atmosphere of general congeniality which will be an incentive for each guest to be considerate of all and every person, so that nobody will feel neglected. A genuine spontaneity must govern this circulation of words and gestures, together with a freedom which will not exclude etiquette, for if there were to be no rules and no sense of hierarchy, the feast would be bound to loose its « shape » and to end in a pleasant (or unpleasant) chaos. This danger manifests itself toward the end of the feast, when everyone has to try to end his part at his best.

The art of putting an end to something which is not meant in itself to

last forever is very difficult, and also one of the major conditions to the real success of the feast. Just as its beginning had to be announced in advance and carefully prepared, it will be necessary to prearrange the end and to carry it through with great skill in order to avoid the feast to degenerate into an artificial crescendo or endless diminuendo which would cause tiredness to appear, first in children, and then in everyone present. The exceptional character of the feast should be expressed an ultimate time by taking people home, so to speak, in the best possible way, with the precious gift of an unspoilt memory. It will then appear that the exceptional character of the feast is also a token of its precarity, and it could be thought fit to end our description on this melancholy tune.

But Father Vander Kerken (whom we are faithfully following) knows the secret of happier conclusions. In some light touches, he alludes to the remaining possibility of reaching into a deeper and more existential feeling of the feast : into this intimate jubilation, altogether soothing and exhilarating which we experience in the face of life itself, of this exceptional gift of being alive in this world, of having the miraculous chance of looking at the flowers in the fields; and above all in the face of the promise of transcendental wealth, of this invitation to the banquet of the everlasting weddingfeast which will come when everything will have been accomplished, at the end which has no end : *in fine sine fine.*

Endless variations could be made on this theme, which Father Vander Kerken has presented to us with so much intelligence, fineness, and human congeniality. But we shall rather take a lesson from it.

If it is true that the characteristics proper to the feast are te be found in the sober magnificence of liturgy, why should not they be found equally in the house where liturgy is performed ? The church is also *a festive house,* and the same superabundance, the same splendour belongs to its architecture. This would invite us to look with a certain carefulness upon the modern « orders » of simplicity and poverty. The function of those christian virtues is to keep us from all lies, false pretences, and purely material display of wealth. And on the other hand, to attract our attention on the fundamental mystery, and the inexhaustible riches of Redemption. But it exempts us in no way from expressing its gratuity, its joy and its *fecundity* in a visible way.

The feast was the result of the encounter of man with a spiritual value. But the actual building of the church, born of the stones of the christian ground, is the result of the encounter of God's people with his Saviour and his Lord. It does not empty it from its signifiance (nor efficiency) for the sake of a kind of superior functionalism. And the required overplus will not be provided by plastic arts alone. This necessity is somehow fundamental, structural. Of the encounter of two architectonic elements a third one must arise as a token of their fecundity. This law, which very deep connections link to the festive world, is of nearly no abode in our days. This is maybe why so many of our churches' architecture seems to be so cold after a few months of a few years.

Let us take the facade as an example : this gratuitous medium between the inner and the outer part of the church, this « face » of God's house, which used to be so wonderfully expressive in ancient times. But any meeting point could be used. That of the main with the secundary volume (which in the past generated the colonnade); that of the column with the beam (which generated the capital); that of this same column with the ground (which generated the socle). We could go on ad infinitum, into the world of « relations » and « proportions » which acts on the layman as a mysterious grace which he feels without being able to analyse it with precision. Speaking for ourselves, we know enough on the subject to feel uneasy about some of the « pure » architecture of today, these cerebral things which have been fertilized by so little real exchange and truly human encounter.

It should be understood that our desire is not to go back to a « column and capital » type of architecture. But it will be necessary to discover other ways to make our churches festive, and we shall only find them in the contantly renewed invention (lucid, generous and sensitive) of similar agents, gratuitous and still essential. Should we be afraid to expose ourselves in doing so to the tyranny of a « system » ? We do not think so. For the point only is — Father Vander Kerken would certainly agree with us — to have regard for one of the most human and tangible expressions of the infinite fecundity of the spirit.

F. D.

N. B. — Further development on this theme will be found by the reader in the *Revue des Revues* (p. 171) about the world fair in Brussel, seen as a big feast.

THREE LETTERS ABOUT HEM CHAPEL

Three of the principal makers of Hem Chapel sent us letters which we deem it interesting to bring to our readers' knowledge as the opinion of both architect and glass painter are completory.

We shall add only a few words here. Manessier regrets that his name be given to a chapel whose authors intended to be solely St. Theresa's. There is apparently a mix up here. A chapel bears neither in the same meaning nor on the same level, the name of the saint to whom it is dedicated and the name of the artist who (rightly or wrongly) is considered as its main author. These two ways of speaking are not antagonistic.

The fact remains, however, that Manessier wanted to achieve a work which woult direct the attention to its object. We do not think that he should deplore that, in spite of all, his work is bearing the stamp of a personality which can harly be ignored. If we take as an example, amongst great religious works, the « Passion according to St. Matthew » it does, without a doubt, attract the soul towards Christ without blotting out the consciousness that it is one of Bach's masterpieces.

If we want art to be a prayer, it must necessarily be in its own way, failing which it would remain silent. Humility, in art, does not lie in self-annihilation, but we must accept its approximations and its own means which, at the same time, are its limitations, and even that part of **falsehood** inherent to all human expression; but the marvellous part of it is that this falsehood of art may serve truth.

D.S.S.

Reverend and dear Father,

I have just seen — and read — your nº 104 on Hem Chapel, and I want to express all my gratitude for the high quality of your study.

The photographs are very good and very telling, and the text is very deep and substantial.

I shall take up your first criticism on the awning mosaic :

1°) I expected the bluish grey of the cement underneath to match better with the orange colour.

2°) I had two sample bricks in my studio to try and imagine the combination : cement-brick-mosaic, and I had estimated the wall as more purplish than it finally appeared.

This being said, this wall is one of Hermann Baur's great achievements and I consider his work as a masterpiece in masonry. I hope that time will correct my faulty estimate by a better blending of brick-mosaic.

As regards your second criticism, I think that it is only half correct. I do not think that I blotted out Baur's work but, on the contrary, that perfect equilibrium between our respective works was achieved.

For the last ten years, Baur, with whom I worked in Switzerland, has been a great friend for whom I have the highest regard. And we always succeeded in reaching decisions regarding each element of this work, solely after numerous exchanges of view and complete agreement — both of our mutual freedom and obligations — and this in the broadest spirit of respect and frankness — it is thus that we both agreed to do away with the windows and openings. I would rather reproach

these walls to be still too « shy » in their perfect integration. I am, besides, just studying at present a possibility of giving to this material much more thickness and « wall » reality.

The most painful part, to me, is the remark which you make at the end of your article and which leads to calling this chapel « Manessier's chapel ». Our idea, from the start, was just in the spirit of what you so aptly express in pages 86 and 87. Now I can assure you that if Rouault's marvellous Holy Face be removed, the whole significance of the chapel would be altered. Our sole purpose was to achieve **a chapel to the glory of God of Sister St. Theresa of the Infant Jesus and of the Holy Face,** two whom I personally have an immense devotion and gratitude. Alas ! press reports already call it (temporarily, I hope), « Manessier's chapel » and you bring this fact home, once more...

You do not mention the pavement which, by its glossy look gives a rather « proudish » touch to the whole work for, just I find Baur's outside brick work right and perfect, I deplore the too refined inside pavement and I think that the stained glass would have fully reached their calm and meditative expression without being reflected, which spoils the general climate. What do you think of it ?

In any case, I want to thank you for this issue which gives a very correct information on our work and which so aptly expresses both advices and criticisms, on a work whose main object was to remain human and brotherly and, therefore, alas ! well nigh imperfect, like ourselves... in spite of our ardent endeavour.

MANESSIER.

Reverend and dear Fathers,

You kindly sent me the issue of your review in which you so nicely present the small Hem church and I am very much obliged to you for it.

I read with particular interest the text dealing with this presentation. If I take the liberty of making a few remarks in this letter, I want to tell you, at once how pleased I am that you touched the critical part of the subject. Please, therefore, consider these remarks as continuing the conversation started by you.

You express the view that a more strongly marked separation between the sanctuary and the part reserved to the faithful would have been necessary. This point is certainly very open to discussion. In the churches which I built recently (Bern, Biel, Winterthur, Birsfelden) I strongly marked this separation. In my first plans for Hem I had allowed at least a clear outlining of the sanctuary. I, however, gave it up later, thinking that, in a plain chapel (and you admit that it is only such) this would have proved to strong an outlining. I think, on the other hand, studied in order to find out exactly in which cases, and to what extent, the architecture must express the separation between the two parts of the space. The decisive criterium seems to lie in the certainty of not doing away with the community feeling.

On the other hand, your main objection : that equipoise between architecture and plastic arts was not preserved — seems to me well founded. But I do not think that the reason for it must be looked for in the fact that too strong personalities were confronted in a single work. It would be more correct to say that the new kind of collaboration, which is **to begin** together such a work has not been, so far, perfectly experienced. This is not surprising, since team work, in architecture, has but just started. In the present case, an additional difficulty resulted perhaps from the fact that this work was entrusted to us by a great picture lover, so that his personal taste strongly led him to put the stress on plastic arts. It would, obviously, be very useful to go deeply, one of these days, into this problem of collaboration of the various forms of art.

Allow me to add, in fine, that it would have been possible, in your presentation, to set in a better light the specifically architectural part of the work. The fact is that by its very nature, this work is less striking than the sculptor or painter's. But is there not something important in the following points ? :

— The insertion of the chapel into its surroundings (where, unfortunately, the brick houses which, in fact, inspired me were later, against my will, whitewashed, thus striking a false note).
— The manner in which the access to the chapel was conceived.
— The structuralisation of the precinct (a thing almost always neglected in France).
— The shape and stucture of the tower, in connection with those of the porch.
— The pascal fire spot.

It could be added that the space allowed to the altars, to St. Theresa's statue, to the wall tapestry over the main altar are, too, factors expressing artistic space. Furthermore, all these were mostly executed from ideas and even sketches (these carried relatively far) by the architect — and I think that it is on this very point that essential progress was achieved as compared with Assy, while the architect did not fall into the opposite extreme of achieving by himself these parts in all their details. He established a firm and precise frame inside which both sculptor and painter could work with complete freedom.

But, once again, these remarks do not alter in the slightest my approval of your text and the pleasure it gave me.

Hermann BAUR.

P.S. — Allow me to take this opportunity to tell you that I join you in your appreciation of the Syracuse competition. I think, with you, that the jury's decision is unfortunate and that von Branca's scheme deserved preference.

Reverend and dear Father,

I think that your study of the Hem Chapel is remarkable. And your conclusion is quite true : « two creators from tip to tip... the one adjusting his work on the other's ». And this, Manessier understood it thoroughly who imposed Rouault, a unity doer.

Our studio interpreted Rouault in the same way as a pianist must interpret Bach or Mozart, through seeking his inner truth, through serving it. This is the lesson which my grand-father gave me when I was ten years old. He was one of Mozart's greatest expounder : Lucien Fugère, of the Paris Opéra-Comique. I acted as grand-father did when he interpreted Papageno's part. And I succeeded in doing away with all additions of mine to Rouault's work, because I had no right to appear in his achievement. And this is a great temptation indeed.

Your opinion on our curtain is very flattering; I was both surprised and moved by it. It is one of our most valuable landmarks on our difficult road and you inspire us fresh courage to start on something else, in a different way. We are ready !

J. PLASSE LE CAISNE.

MAREK SZWARC

A few pages of *Art d'Eglise* last issue were devoted to the sculptor about whom Louis van den Bossche wrote in his introduction that « his bodily construction seems to be related to the age of the Law and of the prophets, and the soul of it to that of the Word made flesh ».

Mark Szwarc died in Paris on december the 28th at the age of 66. The many friends that his engaging personality won to this great artist will mourn his sudden death.

The church keeps the Holy Innocents day on the 28 th of december. An ambiguity of the french language makes it difficult for a number of people to name them without an irony which may not be of the most refined taste. Happily enough, Péguy created another tradition in pages that are immortal. For a christian born in Israël, as it was Marek Swzarc case, there is some greatness in the fact of leaving this world on the very day where we celebrate the memory of those children who, by shedding their young blood, became his first defensors.

Let the Lord give to him, who seeked it, in his work and in his life, the blessed contemplation of eternal Beauty.

S. S.

BLIOGRAPHIE

'he Arts, Artists and Thinkers. A Symposium edited by John M. Todd. London, Longmans 1958. Un vol. 22×14 cm. de 345 pp. avec 21 photographies hors-texte. Prix : 35/—.

Ce livre réunit l'ensemble des commu-
iications faites au second *Symposium* de
)ownside (1957) sur le thème particuliè-
ement complexe de « la place de l'art
lans la vie humaine ».

Il comporte quatre sections, qui corres-
ondent en réalité à quatre *perspectives*
ont chacune embrasse la totalité du sujet.
.a première est historique. La deuxième
ous donne le témoignage direct des artis-
es. La troisième est réservée aux critiques
'art. La dernière, enfin, tente d'unifier
 tout sous le regard synthétique des phi-
osophes et des théologiens.

La tâche était évidemment assez ingrate.
omme toujours lorsqu'il s'agit d'un
 symposium », les textes sont denses et
rès individualistes, tandis que le résumé
es discussions est schématique et parfois
ssez confus.

La partie la plus intéressante est la
euxième, qui prolonge très utilement,
ans la direction du spirituel, l'enquête
e type sociologique menée naguère par
UNESCO (*L'artiste dans la société con-
emporaine,* Symposium de Venise, 1952).
Notons en particulier le témoignage de la
lanseuse (Mary Drage) et celui de la
omancière (Antonia White). Elles sont
'une et l'autre très préoccupées du diffi-
ile équilibre qu'il leur faut garder entre
es exigences de leur art, celles de la mo-
ale chrétienne et celles, plus hautes en-
ore, de leur témoignage spirituel.

La partie historique est très fragmen-
aire. Deux remarques :

1. A propos des origines de l'art chré-
ien, Mme Liliane Gunton pense que des
 programmes iconographiques » ont été
mposés aux artistes dès le début, et ex-
licitement, par l'autorité ecclésiastique
— ce qui est contesté par son auditoire.
 notre avis, sa position est, en effet,
orcée : les thèmes iconographiques pri-
nitifs dépendent directement *de la liturgie*
et non de « tables » systématiques, com-
ne au moyen âge), ce qui explique à la
ois *l'unité* et la *liberté* relative de leur
nspiration.

2. Parlant de l'art médiéval, M. Eric
ohn note très justement que la « cathé-
lrale » tend à échapper à la grande tra-
lition liturgique. Mais pourquoi refuse-
-il d'en dire autant de l'iconographie ?
Celle-ci a suivi pas à pas l'évolution de
'architecture.

Un mot encore sur la section philosophique. L'article intitulé « The desolation of Aesthetics » du P. Turner S.J., est bien négatif. Il nous semble qu'il y aurait eu malgré tout certains aspects très précieux à retenir des grandes esthétiques du dix-neuvième siècle, et en particulier de celle de Hegel. Nous pourrions opposer au P. Turner son confrère de Louvain, le P. Vander Kerken S.J., dont la vision s'inspire fortement de celle de Hegel, sans que l'orthodoxie philosophique en subisse le moindre détriment. Il est heureux que la perspective de jeu de massacre du P. Turner ne donne pas la note dominante du livre. Au total, celui-ci est incontestablement une belle contribution à l'étude des incidences *spirituelles* de l'expérience esthétique.

F. D.

André GYBAL : *L'Auvergne, berceau de l'art roman.* Préface de P. Deschamps. Clermont-Ferrand, Ed. G. de Bussac (2, cours Sablon), 1957. In-8°, 494 p., avec 1 carte, 4 plans et 217 photos.

Les archéologues ne sont pas d'accord sur les origines du premier art roman. Se laisseront-il convaincre par les théories de M. A. Gybal ? C'est en Limagne, c'est-à-dire en Basse-Auvergne, que cet A. veut retrouver le berceau de cet art, dans cette région « où les œuvres de l'art roman se touchent comme les rayons de miel dans une ruche ». Dans cette province de France, le long du chemin de Saint-Jacques, serait apparu, au cours du dixième siècle, une église de pèlerinage, romane du premier coup, caractérisée dans ses archétypes par la présence des collatéraux, du déambulatoire et des chapelles rayonnantes.

Cette thèse est exposée avec autant de science que de charme, dans un livre habilement composé et rédigé dans une langue extraordinairement vivante et colorée. Deux parties : la première étudie, en neuf chapitres, les caractéristiques de l'art roman d'Auvergne, sa diffusion jusqu'en Touraine, les influences qui se font jour dans son décor; la deuxième partie, également en neuf chapitres, propose un « Itinéraire d'Auvergne » remarquablement illustré. Le voyage auquel nous invite M. Gybal s'arrête successivement à Saint-Julien de Brioude, Sainte-Austremoine d'Issoire, Saint-Saturnin, Clermont-Ferrand, Saint-Nectaire, Notre-Dame d'Orcival, Riom Mozat, pour s'enfoncer ensuite dans la « nébuleuse de l'Est », — entendez le triangle Clermont-Ferrand - Billom - Saint-Dier - Thiers, — et surgir enfin « à la rencontre des Bourguignons » à Ebreuil et à Châtel-Montagne.

N. HUYGHEBAERT.

Jean-Michel BOULBAIN *: Au Pays du Granit rose.* Un vol. 26×18 cm. de 48 pp. avec 60 illustrations. Chez l'auteur : Curé de Meslin par Lamballe (C.D.N.) Prix : 600 FF.

La « Côte du Granit rose » est un fragment privilégié du littoral breton situé à l'ouest du Tréguier et groupant plusieurs haut-lieux de l'art sacré, comme Trégastel et Pleumeur-Bodon. Le petit livre que voici est destiné à servir de guide à qui veut visiter de près les églises et les chapelles de ce pays. Il est illustré d'excellentes photographies en héliogravure (architecture et sculpture), de telle sorte qu'il faut le considérer comme un album aussi bien que comme un guide.

F. D.

G. et M. SOTIRIOU *: Icônes du Mont Sinaï.* T. II (textes). Collection de l'Institut Français d'Athènes n° 102. Un vol. 28×21 cm. de 247 pp. avec 7 illustrations hors-texte. Athènes, 1958.

Nous avons signalé dans notre précédente bibliographie l'étonnante collection d'icônes du Mont Sinaï publiée par M. le professeur Sotiriou (*A. E.*, n° 104, p. 112). Voici le deuxième tome de cet ouvrage. Il groupe l'ensemble des notes historiques et techniques indispensables à la compréhension des planches du premier tome. Ces textes, qui sont en grec, ont été condensés en un résumé français d'une vingtaine de pages d'une extrême précision. On le trouve à la fin du volume. Celui-ci, comme le premier, a droit à une place de choix dans la bibliothèque de tous les byzantinisants.

F. D.

Marek Szwarc

*Le numéro 104 de l'*Art d'Eglise *a consacré plusieurs pages à ce sculpteur dont Louis Van den Bossche, dans le texte de présentation, disait que son art, « dans sa construction charnelle, s'apparente à l'époque de la Loi et des Prophètes, et par sa lumière à celle du Verbe incarné ».*

Marek Szwarc est mort à Paris le 28 décembre 1958, à l'âge de 66 ans. Ce n'est pas sans émotion que les nombreux amis de ce bel artiste et de cet homme très attachant auront appris ce décès inopiné.

L'Eglise fête, le 28 décembre, les saints Innocents. Une équivoque de la langue française fait qu'on ne les nomme guère sans une ironie d'assez piètre goût. Péguy, en d'immortelles pages, a heureusement ouvert une autre tradition. Pour un chrétien issu du peuple d'Israël comme l'était Marek Szwarc, il est beau de sortir de ce monde le jour où sont fêtés ces enfants juifs qui furent les premiers témoins du Christ par leur sang versé.

Que le Seigneur accorde à celui qui le chercha dans son œuvre comme dans sa vie la contemplation bienheureuse de l'éternelle Beauté.

Cum approbatione ecclesiastica
Editeur responsable : D. X. Botte, Abbaye de Saint-André.
Imprimé en Belgique. Imprimerie-Héliogravure C. Van Cortenbergh, s.p.r.l.
290-292, avenue Van Volxem, Bruxelles 19.

